

## LINEE DI FUGA E PARALLELE

MICHELA SCOLARO

En essayant d'écarter les ténèbres avec ses doigts.  
Il s'est déchiré la figure et le cœur.

Parigi, 1917, rue Gabrielle.

È quasi sera, nella stanza del poeta Max Jacob, Pierre Reverdy, più giovane amico, poeta a sua volta, si avvicina incuriosito e incauto a un baule pieno di carte. È un attimo. Un lampo che frantuma la dolcezza della sera. L'ideale d'una sensibilità condivisa. È il gesto che abbassa brusco il coperchio e cambia la storia.

Adieu Paris. Addio belle speranze, nasce il *Ladro di talento*.<sup>1</sup>

Qui non ci sono coperchi e, propriamente, non ci sono ladri. Al contrario, in questa storia il talento emerge alimentato dallo scambio, si rafforza nel confronto, le labbra bruciate a ogni parola dall'urgenza di comunicare, gli occhi dilatati dall'ansia di non perdere nulla. Ma se è vero, come è vero, che l'arte cresce sull'arte e che ogni opera è il risultato positivo di un'influenza e della sua angoscia,<sup>2</sup> allora questo, a ben guardare, al contrario di quanto detto e fuor d'invenzione poetica, è proprio il tentativo di raccontare l'incontro di ladri di talento.

La scena è diversa, all'inizio, ma non meno suggestiva e, anche in questo caso, si tratta di due artisti.

Venezia, 1910, Ca' Pesaro

**A**LL'ESPOSIZIONE primaverile della Fondazione Bevilacqua La Masa un giovane trevigiano, Arturo Martini (1889), si era soffermato a lungo davanti alle opere presentate da un pittore quasi coetaneo, Gino Rossi (1884), lasciandosi pervadere dalla poesia e dalla forza che le informava, dalla capacità di sovvertire senza clamori un orizzonte così stanco ormai d'attese da risultare quasi indifferente al nuovo, come insensibile al suo valore, ai suoi significati. Non fosse stato per l'attenzione sempre vigile a evitare l'ignoto, col suo potenziale pericolo e le conseguenti, inevitabili, derive incontrollate.

Proprio nella città assurta a simbolo di un passato tanto splendido quanto opprimente, dal quale occor-

reva liberarsi a ogni costo, proclamavano i Futuristi,<sup>3</sup> era maturata l'offerta di un'espressione inedita, capace di corrispondere allo spirito del tempo, che, giovane ancora, richiedeva dell'altro, agli artisti, ai teorici, ai governanti. Pretendeva di non fermarsi alla superficie delle cose, che Albert Einstein aveva rivelato aver più dimensioni, di scendere nelle profondità ancora inesplorate dell'uomo, come insegnava a fare Sigmund Freud, di cercare al di là del mutevole, dell'accessorio, dell'effimero, l'essenziale, il durevole, ragioni e verità.

Grazie all'arte a dispetto del tempo, che scorre, e dello spazio, che cambia, è possibile ricostruire alcuni passi del dialogo tra Gino Rossi e Arturo Martini.

Il sentimento provato da Arturo Martini davanti ai dipinti di Gino Rossi trama le parole di Nino Barbantini: «i fasti di Ca' Pesaro non ebbero inizio che nel 1910, quando ci raggiunsero due tele, *Il muto* e *La fanciulla del fiore*, che a me e a pochi amici con gli occhi aperti apparvero bellissime. Era arrivata la gioventù».<sup>4</sup>

I giovani in questione si erano incontrati pochi mesi prima, alle spalle avevano origini e storie diverse ma li univa un ideale comune e la stessa appassionata volontà di perseguirlo.

Il fascino degli oggetti d'arte e l'influenza del luogo svolsero certamente un ruolo più importante nella formazione del pittore veneziano che non i rudimenti appresi non appena lasciati gli studi presso gli Scolopi di Badia Fiorentina. Grazie al padre agente per il conte Bardi, collezionista d'arte orientale in palazzo Vendramin, Rossi conobbe presto e da vicino la squisita raffinatezza dei manufatti che avevano incantato l'Europa. Porcellane, smalti, cristalli, avo-

<sup>1</sup> P. REVERDY, *Il ladro di talento*, ed. it., Torino 1972. Tutti i versi citati nel testo sono tratti da quest'opera.

<sup>2</sup> L'angoscia dell'influenza teorizzata da Harold Bloom, si ricorda, è una categoria elaborata per comprendere il rapporto di un autore con i suoi precursori e le strategie messe a punto per difendersi e poter creare, comprende: *clinamen*, correzione; *tessera*, integrazione; *kenosis*, svuotamento; *daemonization*, repressione; *askesis*, limitazione; *apophrades*, ritorno del precursore.

<sup>3</sup> Si veda il testo del volantino lanciato il 27 aprile 1910 dalla Torre dell'Orologio di piazza San Marco, *Contro Venezia passatista*: «Noi vogliamo guarire e cicatrizzare questa città putrescente, piaga magnifica del passato», in *Archivi del Futurismo*, a cura di M. DRUDI GAMBILLO e T. FIORI, Roma 1958, vol. 1, p. 19.

<sup>4</sup> N. BARBANTINI, *Quindici anni di sodalizio con Gino Rossi*, in *Scritti d'arte*, a cura di G. DAMERINI, Venezia s.d., p. 271.

ri, materie lisce e preziose la cui forma esalta, con l'ornamento, il valore della linea. Chine e acquerelli. Crebbe tra gli arabeschi e l'oro, prodigi millenari della Serenissima che le Secessioni dovevano riportare in uso, imparando a scorgere dietro alle cupole e agli archi che interrompevano l'orizzonte basso della laguna, l'onda fluida e continua di Bisanzio. Le Biennali gli avrebbero proposto alcuni esempi. Ma soprattutto dalla sua città in forma di museo, in cui passato e presente, natura e artificio convivono in miracolosi accordi, doveva ricevere il suggerimento fondamentale: occorre muoversi nel tempo oltre che nello spazio. Prima di De Chirico e di Carrà, prima di Casorati, ladro di talento come è inevitabile sia il genio, Rossi si volse proprio a quei templi della memoria, ai musei – i cimiteri dei Futuristi – per trovare risposte ai dubbi, ai mille interrogativi d'esistenza e d'arte che l'avrebbero portato ben presto sotto altri cieli.

Superato il trauma della scuola dell'obbligo, Arturo Martini era cresciuto nella magia medioevale della Treviso prebellica, rievocata nei *Colloqui* con Gino Scarpa:<sup>5</sup> «fatale come luogo di nascita. Ora lo capisco, lo vedo dopo trent'anni [...] Quei porteghetti, i Buranelli, la Pescheria con quell'isola centrale le acque, la disposizione delle chiese (o chiuse?), le vie particolari». Gli affreschi di Tomaso da Modena e i giornali umoristici. Apprendista orafo dal 1904, seguì i corsi serali d'arte e mestieri tenuti da Giorgio Martini, incisore e grafico, padre di Alberto. Disegnava e modellava con passione, come attestano le note positive sulla stampa locale che accompagnarono il suo debutto – con un busto di Giuseppe Mazzini – alla mostra di fine corso (agosto 1905, poi Roma, iniziativa del Ministero dell'industria). Gli furono utili, inoltre, le lezioni dello scultore Antonio Carlini, che gli insegnò «a formare, a cavare le forme dalla creta in gesso, e io so cosa vale saper questo. È un lavoro quasi mitologico; levare la forma mi ha dato in tutti i periodi possibilità diverse».

Di questi primi anni d'attività rimangono scarse testimonianze, Martini realizzò piccole sculture, che lo rivelano portato a rendere i soggetti con vivace immediatezza, già sicuro delle sue capacità espressi-

ve, sia nella plastica di gusto impressionista sia nella stilizzazione sinuosa d'ascendenza *Liberty*. Anche le caricature eseguite per il foglio satirico «L'oca», al quale collaborava dal marzo del 1905, confermano la sua vocazione alla sintesi lineare. Intanto, per lui, si moltiplicarono le occasioni di incontro, di conoscenza, di riflessione. Visitò la mostra di Belle Arti presso l'Esposizione Universale di Milano (1906), si recò spesso a Venezia «per imparare»,<sup>6</sup> fino a che la sovvenzione del Comune di Treviso gli consentì di allungare le sue permanenze in laguna.

Profondamente affascinato della Serenissima, Martini frequentava i musei, copiava bassorilievi e mosaici, seguiva la linea. Le sale del bianco e nero della Biennale, che fornivano aperture sulle novità europee ben oltre le singole pur eccellenti occasioni, gli avevano offerto numerosi spunti di riflessione: James Ensor, Odilon Redon, Felicien Rops sono alcuni degli incisori presentati in quell'inizio di secolo.

Non un coperchio bensì un cassettone doveva risultare fatale per il giovane scultore nel 1908, nello studio di Urbano Nono. Vi erano contenute venti fotografie di opere di Medardo Rosso, allora sconosciuto in Italia. Fu una rivelazione: «E mi, che aspettavo qualche cosa di vitale, è stato come buttare dell'aceto sul latte». E un trauma. Quelle forme dissolte dalla luce smentivano ogni convinzione. E il finale della storia si ripete: «El me ga mandà via».

Il faut couper toutes les entraves et partir  
les mains devant.

Versione ridotta del *Grand Tour* che, storicamente, compiva la formazione della gioventù europea dotata di talenti o di fortune, fu la prima, fondamentale esperienza di viaggio condotta da Rossi a Parigi e in Bretagna, e da Martini a Monaco di Baviera, quasi un preludio all'avventura comune che li attendeva nel 1912.

Ai loro occhi doveva offrirsi l'Europa della più straordinaria modernità, quella solo intuita per frammenti attraverso le sale della Biennale o dalle pagine delle riviste.

A Parigi, nel 1907, incerto ancora sulla solidità delle sue basi e sulla qualità della strabiliante offerta che caratterizzava la scena artistica della capitale, Rossi

<sup>5</sup> A. MARTINI, *Colloqui sulla scultura 1944-1945*, raccolti da G. SCARPA, a cura di N. STRINGA, Treviso 1997, p. 179.

<sup>6</sup> Di quelle avventure serbano vivace ricordo alcuni brani di MARTINI, *op. cit.* a nota 5, in cui l'artista racconta dei viaggi in terza classe, premiati dai pidocchi, dei brevi sonni notturni in un capannone vici-

no alla stazione, della fame, della stanchezza e delle lacrime per l'emozione e il senso d'impotenza provate al cospetto delle opere dei maestri del suo tempo: Segantini, Morbelli, Mancini, Nomellini, Grubicy, Bistolfi... lo affascina anche l'aggraziato realismo di Troubetzkoy, già apprezzato alla Biennale del 1903.

frequentò per qualche tempo lo studio dello spagnolo Hermenegildo Anglada y Camarasa,<sup>7</sup> apprezzato e superficiale pittore di soggetti 'à la page'. «Maestro delle corride, tenebre con i verdesini» – ricorderà Martini – «Si ispirava da quella barbarietà dell'arte minore spagnola», Anglada, l'unico inciampo di Rossi al debutto parigino, doveva trattenerlo ben poco.

La *Ville Lumière*, in quegli anni effervescenti d'inizio secolo, era una festa, secondo Hemingway, il capolinea del mondo nell'opinione comune, la *Nouvelle Athènes* per le arti. Era un incredibile concentrazione di energie provenienti dal vecchio continente e dal Nuovo, difficile non sentirla come la tensione stessa che alimentava la folgorante *Fée Electrique*. Solo dall'Italia, nel breve giro di quei mesi, erano giunti Amedeo Modigliani, Leonardo Dudreville, Gino Severini, Anselmo Bucci, precursori di una intera legione d'artisti, della feconda compagine che sarebbe stata detta *des Italiens de Paris*.

Il *Salon d'Automne* del 1907, scorrendo i resoconti di Guillaume Apollinaire,<sup>8</sup> non presentava novità di rilievo e le opere di Cézanne, scomparso da pochi mesi, lo rappresentavano 'scientemente' in modo inadeguato. Occorreva integrare la conoscenza con una visita alla galleria Bernheim, dove facevano bella mostra di sé dodici capolavori, tra i quali un *Ritratto di M.me Cézanne*, alcune nature morte e un incredibile paesaggio capace di afferrare, di assorbire l'ignaro osservatore: «On vit revenir Frantz Jourdain [presidente del *Salon d'Automne*], rouge et essoufflé. Il apparut d'abord tout petit dans le fond du paysage et grandit en approchant». Nessuna sorpresa che Jourdain ritenesse quei dodici dipinti «quanto di più pericoloso».

Alcuni Matisse, «le fauve des fauves», tra i quali *Le luxe I*, Vlaminck e Braque ricordavano le polemiche divampate per via della 'prova del fuoco' alla quale gli intrepidi coloristi, resi gruppo da una giuria ansiosa di circoscrivere il nuovo in una sola sala – la VII –, avevano sottoposto i visitatori del 1905. Nonostante le migliori intenzioni d'Elie Faure: «Nous devons avoir la liberté et la volonté de comprendre un langage absolument neuf»,<sup>9</sup> non condivise dal presidente della Repubblica Emile Loubet, che si rifiutò d'inaugurare la mostra, e da buona parte della stam-

pa, che sosteneva: «un pot de peinture a été jeté à la tête du public».

Una situazione difficile, assolutamente sgradevole, che Gino Rossi e Arturo Martini dovevano sperimentare direttamente e in più occasioni, di lì a poco, negli «anni eroici di Ca' Pesaro».

Al momento, a Parigi, il giovane artista moltiplicava le emozioni, le scoperte e gli studi.

Evento *clou* della stagione culturale appena trascorsa era stata la retrospettiva dedicata a Paul Gauguin, che aveva riportato l'attenzione sull'intera cosiddetta Scuola di Pont-Aven e sui *Nabis*. Altrettanti esempi e conferme fondamentali per l'artista, che completava altresì la sua formazione alternando al caos vitalissimo delle mostre, delle strade e degli *ateliers* la riflessione nelle sale silenziose del Louvre, negli ambienti suggestivi e raffinati del Musée de Cluny e Guimet, della casa museo di Jacquemart-André. Se pure molti elementi acquisiti in questa prima esperienza avrebbero dato esiti evidenti in un più distante futuro, il pittore che intraprendeva la strada per la Bretagna, ripercorrendo con fiducia i passi di Gauguin, ancora una volta riconosciuto maestro, aveva già ben chiari i termini fondamentali del discorso. Il vibrante accordo tra l'uomo e la natura, la luce e la retina, istituito per un attimo dagli Impressionisti, era già stato ampiamente superato. Doveva rivelarsi a breve quanto insanabile fossa la ferita causata dal crollo dell'illusione positivista. Ancora teneva l'ideale di una possibile armonia, nella vita e nell'arte, ma, come dimostrato al più alto livello proprio dall'esule di Pouldu, della Martinica e delle isole Marchesi, per cercare di stringerlo e renderlo concreto occorreva lasciare la città e la civiltà, le conquiste della scienza e della tecnica, il benessere equivoco del *comfort*, il progresso e i falsi miti dell'evoluzione progressiva. Si trattava ancora di una linea, erroneamente ritenuta retta, continua e solida.

Gino Rossi aveva piena consapevolezza, invece, che tra le qualità della linea, l'eleganza e il dinamismo, il suo potere d'evocare, era insita la stessa fragilità che si ammira nei cristalli finemente intagliati, nelle trasparenze opaline delle porcellane. Sentiva con precisione che un quadro è in primo luogo una

<sup>7</sup> Presente alle Biennali del 1903-1907.

<sup>8</sup> G. APOLLINAIRE, *Chroniques d'art 1902-1918*, Paris 1960.

<sup>9</sup> E. FAURE, catalogo della mostra, préface: «Il a le bonheur de grouper les jeunes énergies que le belles manifestations trop inquiètes, trop dispersées des Indépendants n'avaient pas pu nous faire pres-

sentir, et c'est au spectacle des plus vivants efforts qu'ait accomplis depuis trente ans l'art français que convient ces étendards d'or». Per un quadro più ampio, si veda l'eccellente: *Le fauvisme ou "l'épreuve du feu"*, catalogo della mostra, Paris 2000.

superficie dipinta e poi il soggetto a volta a volta raffigurato, come aveva spiegato Maurice Denis,<sup>10</sup> che va, di conseguenza, voluto e costruito. Sovrappo- nendo alla realtà apparente quella immaginata, ri- creata con emozione sincera e mestiere. Con gli strumenti figurativi dell'ideale, dell'astrazione: il ri- cordo, la linea, il colore unito.

Dalla Bretagna si spinse al nord, fino alla baia di Douarnenez. Esegui una serie di opere di straordi- naria intensità e lirismo, raccolse spunti e motivi che il tempo avrebbe rivelato fecondi. La luce più netta che definisce i contorni e appiattisce i colori valorizza la lezione dei maestri giapponesi, ben pre- sente all'artista anche a livello di composizione. Es- senziale e rigorosa. Al disegno e al colore, si affida l'espressione di una poesia interamente concentrata nella pittura.

Al rientro in patria è un sovrapporsi di orizzonti, di linee basse d'acqua e terre affioranti. L'isola di Burano lo accolse insieme alla moglie pittrice, al triestino Umberto Moggioli e, ben presto, a Pio Se- meghini. Personalità diverse che esprimevano con accenti e modi originali la stessa vocazione, strette per un breve tratto nel sodalizio creativo della Scuola di Burano.

È una linea drammaticamente tesa, meno lirica e più moderna quella seguita da Martini a Monaco. La li- nea delle Secessioni e dell'Espressionismo, quella so- lo allusa dalla *Giuditta II* presentata da Klimt alla Biennale del 1899, ben motivata da Max Sauerlandt: «chi non è in grado di avvertire che il divino, l'uma- no, il diabolico e tutti i moti dell'anima possono es- sere espressi nella forma astratta di una linea o di una decorazione mossa resterà interdetto anche davanti a un quadro o a un'immagine».<sup>11</sup>

Lo stesso Martini commentava i fatti, le circostan- ze, le persone, conferendo vero spessore di vita a quello che riteneva il suo «periodo più infelice».<sup>12</sup> «Tragedia monegasca. Era di moda in Italia di andare a Monaco. Mi ha fregato dieci anni per cavarmi la nebbia decorativa. Andato a Monaco invece che a Parigi, dove avrei trovato Renoir e i grandi. E invece ho trovato Hildebrand, che era un tecnico, ma l'op- posto della mia mentalità. E mi sono incantato di

Franz Stuck [...] Mi sono messo nel movimento se- cessionista».

Al di là delle ragioni pratiche contingenti e del giudizio negativo retroattivo sono più interessanti le considerazioni di Martini sulle difficoltà che un gio- vane artista deve superare per essere se stesso: «in questo viaggio alla ricerca della sua personalità l'ar- tista cammina come allucinato in balia di ogni Fata Morgana, deviando a ogni apparenza, e dopo mille speranze deluse si volta a chiedere aiuto ad altri di- sperati che ne sanno come lui e meno di lui [...] que- sto è il tempo del suo più grande supplizio, è l'epoca delle eroiche prove, delle grandi fatiche aumentate dall'inesperienza e delle grandi speranze liquidate da mediocri risultati fino a credersi dei perfetti imbecil- li. Nessuno sa cosa voglia dire per un artista giovane, che sente di aver qualcosa da dire, sentirsi ogni gior- no più degradato e smarrito e che più fa per scioglie- re la matassa dell'arte e più invece la complica, e che più discute e sente, più si confonde, e più non cede in purezza più si sprofonda nella miseria».<sup>13</sup>

Per Gregorio Gregorj realizzò una serie di disegni con motivi decorativi per piastrelle, vasi e piccole sculture. A prescindere dalla valutazione negativa che avrebbe dato in seguito, si tratta di opere esem- plari che attestano la qualità di adesione a un'estetica meno distante di quanto sembri dai suoi esiti. La li- nea dinamica che spiritualizzava le superfici, l'arabe- sco ideale per esprimere *l'élan vital*, dovevano tra- sformarsi ben presto nell'inquietante tracciato di un labirinto. Le rose senza spine dello *Jugendstil* sareb- bero sbocciate in una foresta di rovi, simbolo scoperto della realtà che circondava l'uomo contemporaneo. Una volta sollevato il velo di Maya, non c'era ottimi- smo sufficiente a credere che i sogni intessuti da Olbricht riuscissero a nascondere l'abisso per più di un istante. Bastava esasperare lo slancio della linea o, al contrario, raggelarla. Come faranno gli artisti espressionisti. Come avrebbe fatto Arturo Martini che, in quell'anno scarso di soggiorno monacense, compì un tratto importante della sua evoluzione, perfettamente coerente sotto tutti i punti di vista.

Frequentò gli ambienti artistici all'avanguardia e seguì attentamente l'azione esercitata dalla caricatu- ra, protagonista influente della vita sociale in virtù

<sup>10</sup> M. DENIS: «Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – est essen- tiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées», 1890. Al proposito, si vedano: *Maurice Denis*, cata- logo della mostra, Paris 2007; *Nabis 1888-1900*, catalogo della mostra, Paris 1994.

<sup>11</sup> M. SAUERLANDT, *Im Kampf um die moderne Kunst. Briefe 1902-1933* [In lotta per l'arte moderna. Carteggio 1902-1933], Monaco 1957, p. 8.

<sup>12</sup> MARTINI, *op. cit.* a nota 5, p. 158.

<sup>13</sup> MARTINI, *op. cit.* a nota 5, pp. 156-157.

della capacità di diffusione dei periodici di critica e di satira. «Avevo abbandonato il secessionismo per i caricaturisti tedeschi che mi parevano più interessanti. I tedeschi non hanno di artistico, anche adesso, che i caricaturisti». Di autentico, tuttavia, e intensamente percepibile, vi era altresì quella particolare disposizione dello spirito riconosciuta propria dell'*animus* germanico, la vocazione all'assoluto. Una tensione del tutto connaturata all'artista veneto.

Fa che io serva solo a me stessa.

Fa di me un arco dello spirito.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fa che io sia l'insondabile architettura per raggiungere l'universale.<sup>14</sup>

A scorrere le immagini delle opere riferite a quei primi anni d'attività, siano plastiche o siano disegni e incisioni, emerge la straordinaria capacità di Martini di governare tecniche, materie e registri, di passare con estrema *nonchalance* dal riso al pianto, dal bozzetto impressionista al figurino di linearismo impeccabile, dalla caricatura, che sintetizza soggetti e significati nell'ironia di pochi segni, alla dilagante necessità gestuale assorbita dalle cheramografie. Nel ricordo sono coinvolte suggestioni lontane, del miglior Ottocento italiano, di Adriano Cecioni e Vincenzo Gemito, echi di Francia, da Honoré Daumier a Medardo Rosso, di riprese neoclassiche alla von Stuck o dal Simbolismo, fino alle più recenti scoperte di «Ver Sacrum», «Simplicissimus» e dell'opera di Ernst Barlach, scultore e ceramista. E se il mezzo uti-

lizzato seleziona spontaneamente, seguendo l'istinto, i modelli d'elezione, non si può fare a meno di sottolineare quanto ampio, vario e raffinato fosse il repertorio a disposizione dell'artista già nei primi anni del secondo decennio del secolo. Quanto fosse già radicata l'attitudine che doveva farlo definire di lì a poco, da parte di Cipriano Efisio Oppo, «l'uomo più assimilatore che si conosca».<sup>15</sup> Da Balla e Boccioni prefuturisti, che traspaiono nell'intenso *Ritratto della madre*, alla libertà del tratto matissiano di *Luxe calme et volupté*, al quale rimandano le curve carezzevoli delle figure del *Sogno*, della *Musica*, delle *Bagnanti*. Per quanto abbandonata, la Secessione ritorna tanto nelle macabre anatomie dei baudelairiani *Fiori della morte* (1911), quanto nel più avanzato *Ritratto di Giovanni Comisso* (1916). Sciolto da qualsiasi abbraccio è il *Superuomo* di spalle, memore del *Fregio di Beethoven*<sup>16</sup> realizzato da Gustav Klimt nel 1902 e riproposto nella Biennale del 1910. Mentre è alla grafica espressionista dei maestri di *Die Brücke* che rimandano le xilografie delle *Due Bagnanti* e del ciclo de *La talpa*. La linea continua delle stampe giapponesi, gli alberi con le chiome a nuvola che ripartiscono lo spazio de *l'Ultima strada* (1913), come il *Cespo di rosa*, la *Pastora*, la *Fanciulla che legge* e quella piena d'amore richiamano i nomi di Gauguin, di Modigliani, dietro a quello più familiare e immediatamente accostabile di Gino Rossi.

È ora di tornare a Ca' Pesaro.<sup>17</sup>

Al suo interno, intorno alla figura di Eugenio (Nino) Barbantini, primo direttore della Fondazione Bevilacqua La Masa dal 1907, si riuni, infatti, sono parole di Martini, «Il primo movimento vero in Italia, precursore dei movimenti moderni in Italia [...] io e Gino Rossi, ancora i due artisti più veri che abbia l'Italia».

La stessa consapevolezza sosteneva altresì Gino Rossi, araldo della «giovinezza ignota» chiamata da Barbantini a esprimersi – come da regolamento – nell'ammezzato del palazzo del Longhena affacciato sul Canal Grande, prestigiosa sede della Fondazione. Il poetico maestro della *Fanciulla del fiore*, era l'altra

<sup>14</sup> È la preghiera che la scultura rivolge all'artefice, in A. MARTINI, *La scultura lingua morta*, s.l. 1945.

<sup>15</sup> C. E. OPPO, *Alla Esposizione Primavera di Firenze. Valori Plastici*, in *L'idea Nazionale*, 15 luglio 1922, ripreso in Cipriano Efisio Oppo, *Un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, a cura di F. R. MORELLI, Roma, 2000, pp. 98-101, e da F. FERGONZI, nell'approfondita analisi delle fonti scultoree dell'artista trevigiano effettuata in occasione della mostra *Arturo Martini*, a cura di C. GIAN FERRARI, E. PONTIGGIA, L. VELANI, Milano 2006-2007, pp. 69-80.

<sup>16</sup> In occasione della XIV Esposizione della Secessione viennese.

<sup>17</sup> Fondamentale per la ricostruzione non solo delle vicende dell'Istituzione e dei personaggi che vi furono coinvolti ma della più ampia scena italiana di riferimento, sono gli studi contenuti nel catalogo: *Venezia. Gli anni di Ca' Pesaro, 1908-1920*, a cura di F. SCOTTON, Milano 1988.

anima, combattiva e appassionata, dell'Istituzione, alternativa inevitabile alla Biennale, alla quale venivano invitate a partecipare solo autorità accertate, interpreti di valori tradizionali secondo modalità altrettanto codificate. L'attrito era inevitabile.<sup>18</sup> E nella lotta, intrapresa con vera giovanile irruenza, sarebbe rimasto sul campo proprio il più fragile e arrischiato.

Il tratto aristocratico, nella persona e nei modi, la buona formazione, le esperienze di vita e le conoscenze aggiornate confluite in una precisa coscienza artistica, si univano in Gino Rossi a un'innata capacità di coinvolgere, di convincere arrivando nell'intimo. Fu un naturale e subito riconosciuto capofila, che conquistava con la pittura, con la parola, con l'esempio. La sua arte, il suo impegno, non erano volti solo a esprimere una visione personale ma aspiravano a conseguire un benefico fine collettivo: «l'ideale sarebbe di coordinare tutto il movimento giovanile italiano – scriveva nel 1910 – di raccogliere tante belle forze diverse, tante energie che noi ignoriamo ancora, altrimenti la nostra opera rimarrà limitata, e non riusciremo mai a svecchiare l'ambiente italiano». È quanto avrebbe contribuito a realizzare insieme a Nino Barbantini e ai colleghi più ardenti, da Felice Casorati a Umberto Boccioni, passando, naturalmente, per Arturo Martini. A legare fino a formare «tutti una famiglia» personalità così diverse e originali, non fu un'ideologia di gruppo strutturato o una declinazione di stile comune ma il «doppio filo», avrebbe ricordato Barbantini, di «una passione tale per l'arte [...] una tal fede nella vita e in noi stessi», da non precludere alcun apporto purché «onesto» e «sincero». Così scriveva Rossi, firmatario insieme alla moglie, a Martini, Malossi e Pavan, della dichiarazione d'intenti indirizzata al direttore di Ca' Pesaro: «anima libera e forte, che solo tra tutti ci inviò la sua entusiastica e giovanile adesione che comprende i nostri sforzi, le nostre idealità, e che ci seconda nella nobile e bella battaglia, il gruppo giovanile trivigiano manda il suo fervido ringrazia-

mento e prende impegno fin d'ora di fare il possibile acciò la prossima permanente veneziana, sia fiera risposta, e monito insieme, alla grande camarilla, piaga di favoritismi, e di dedizioni vergognose che si chiama la biennale veneziana».

Era il 1911 e di lì a poco, chiuse le sale personali offerte da Barbantini alla mostra primaverile, nel 1912 Rossi e Martini sarebbero partiti alla volta di Parigi, in compagnia di Bepi Fabiano.

È adesso, più che mai, in questo tratto della straordinaria avventura condivisa che li vide, ennesimi emuli di Rastignac, affacciarsi sulla capitale del xx secolo, che assumono definitiva consistenza gli elementi che inducono a riconoscerli protagonisti della versione italiana del sodalizio più illustre e tragico dell'arte contemporanea, quello tra Vincent Van Gogh e Paul Gauguin.<sup>19</sup> Tra le testimonianze biografiche e quelle eloquenti delle opere prende corpo questa riprova, con minime varianti, dell'eterno ritorno dell'identico. I precursori evidenti sulla via della creazione si trasformano, a ben vedere, in funesti modelli occulti. Anche tra loro era una distanza di cinque anni e l'arte il valore primario, il nucleo centrale della vita, quello in cui confluiscono ragioni e aspirazioni irragionevoli, in cui esplodono i conflitti e si compongono. Vicine, sostanzialmente, le strategie individuate per raggiungere l'obiettivo. Ma non poteva bastare. Gauguin aveva la «legittima ferocia dell'egoismo produttivo», Van Gogh coltivava l'illusione di una comunione totale, di un'intesa perfetta fino all'annullamento dell'io nel noi. L'assoluto presagito da entrambi sarebbe stato il precario collante di un impossibile accordo, il motivo di un incontro/scontro fecondo e mortale. La sensibilità estrema, l'inclinazione al patetismo e l'incapacità di far fronte a una realtà ben diversa da quella colorata e vibrante dei suoi quadri, dovevano scontrarsi con la durezza allenata dal selvaggio, incline «alla tirannia» pur di conservarsi integro e libero. Echi esaltanti di quel dialogo sono i capolavori realizzati a gara, a fianco a fianco o a controcanto, gli autoritratti con dedica re-

<sup>18</sup> Se alla prima occasione, nel 1908, Antonio Fradeletto, Segretario onnipotente della Biennale, richiamava Barbantini per aver osato richiedere la presenza di artisti già noti – Ciardi, Fragiaco, Laurenti e Milesi –, venendo meno alla norma che riservava soltanto ai giovani la vetrina di Ca' Pesaro, Barbantini criticava duramente la immotivata pretesa della Biennale di mostrare il nuovo: «Lei sempre dice e torna a dire e fa giurare e svergognare dalla falange compunta dei critici ufficiosi pendenti dalle sue labbra, che l'arte di tutto il mondo di ieri e di oggi fu riassunta dalle mostre che si sono susseguite dal 1895 in giù [...] lei invece ha fatto pochissimo, e quel poco l'ha fatto male...». La lettera è datata 1912 e nel gruppo dei ribelli, dei novatori

ospitati in quei pochi anni di attività nelle salette dell'ammezzato di Ca' Pesaro, si annoveravano Boccioni, Casorati, Moggioli, Garbari, Marussig, Scopinich, Wolf Ferrari e altri, oltre, naturalmente, a Gino Rossi e Arturo Martini. A questa prima lista sono da aggiungere, appena pochi mesi dopo, i nomi di Ubaldo Oppi, Mario Cavaliere e Vittorio Zecchin. Erano i prodromi di una lotta che sarebbe stata senza esclusione di colpi.

<sup>19</sup> Per orientarsi in bibliografia sterminata relativa ai due artisti è fondamentale strumento il catalogo della mostra: *Van Gogh e Gauguin*, Milano 2002.

ciroca, espressa o celata. Con gli autolesionismi esibiti, omaggi ben più che colpevolizzanti. Indizi sulla strada di un'ulteriore affermazione di amore e di morte.

Anche quella di Gino Rossi e di Arturo Martini, pure modelli l'uno per l'altro, fu una ricerca dell'assoluto, tesi a superare se stessi e il proprio tempo, per realizzare nell'arte una dimensione ideale, per rendere concreto un sogno individuale e collettivo.

Di Van Gogh Gino Rossi condivideva la piega amara del sorriso, la tendenza a innamorarsi e a drammatizzare, a eliminare ogni filtro tra sé e il mondo. Un'operazione altamente pericolosa che, per quanto ripagasse con una visione più intensa e trasfigurata sulla superficie della tela, accumulava ferite sul cuore. È la stessa umanità derelitta che l'olandese ritraeva a Nuenen, quella privilegiata dal maestro del *Muto*, del *Bevitore*, dei pescatori buranesi o dell'*Uomo dal canarino*. Definizioni che colpiscono per il contrasto tra lo stile, energico, corposo, e la totale assenza della partecipazione emotiva che perfino l'ironia, con il suo accento amaro, prevede. L'umanità, per quanto al suo più elementare livello, ha per Rossi una capacità di imporsi che non richiede altro, per farsi figura significativa, che di registrarla, di seguire la verità cieca della natura, facendo emergere col gesto il soggetto dalla materia indistinta. Proprio come faceva Martini nelle plastiche tormentate di quegli anni, nel *Ritratto di Omero Soppelsa*, nel *Figliol prodigo*, nella *Maternità*, repliche dirette all'amico pittore quanto esperimenti paralleli.

Del tutto opposta l'attitudine di Rossi che si rileva nel rapporto col modello femminile. Se la *Fanciulla del fiore* è l'icona giovanile che riassume l'ideale amoroso dell'artista, rispettoso e devoto come un poeta del Dolce Stil Novo, la *Signora* ritratta nel 1914, così come l'*Educanda*, la *Ragazza* del 1920 o la *Fanciulla che legge* del 1922, accolgono nelle loro forme un sentimento maturo e affinato. I contorni più larghi, la stesura asciutta, il cromatismo severo costruiscono l'immagine di un riferimento che si afferma ideale e concreto al contempo. Sono presenze ammirate senza effusioni, che concentrano il senso della solidità dell'affetto e dell'essere, rappresentanti di un universo equilibrato a cui tendere. Quando sono popolane le donne di Rossi vestono anche panni colorati e portano fazzoletti in testa, possono avere fisionomie più marcate ma sono indenni da quel grado zero dello

spirito che si riscontra nei corrispettivi maschili, rilevato senza alcun enfasi dal pittore, egualmente indenne da ogni vicinanza emotiva.

Di Gauguin Arturo Martini condivideva l'urgenza e l'irruenza, era animato dallo stesso senso di dover affermare sempre «il diritto di osare tutto». Al pari dell'esule volontario nei mari del Sud era completamente assorbito da una necessità imperiosa di essere se stesso. Che conquistava e travolgeva chi gli era vicino, che lo isolava, condannato alla solitudine, o lo costringeva a gettarsi nella mischia, sottoposto al logorio del contrasto continuo. Come Gauguin era curioso e sperimentale: materiali, generi, stili, tutto era oggetto di ricerca e si trasformava in espressione. Perfino le avverse condizioni economiche che lo privarono, come Gino Rossi del resto, della possibilità di acquistare l'occorrente per lavorare, divennero l'occasione per provare altre tecniche, rinnovando procedimenti quasi sconosciuti, come l'incisione su placche di ceramica che Giovanni Comisso riteneva avesse addirittura inventato. Nulla di ciò che faceva o che creava rimaneva inosservato. Conobbe presto il favore della critica e del mercato, così come il rifiuto e il rumore dello scandalo. Seppe modulare tutti i toni e tutti i registri. Dolce, ironico, raffinato e popolare, fiabesco e realistico. Quando inventava, come Gauguin non temeva «le astrazioni più spinte» e vinceva «ogni timidezza».

Eppure, proprio a causa di Gauguin, Martini avrebbe formulato un giudizio severo su Rossi, che ritiene debole nella composizione. «Amava immensamente Gauguin, amore pericoloso, perchè non si accorse dei più grandi, e che fu il principio di tutta la malattia, cioè di quella fastosa inesperienza che passò poi per originalità. Amore dell'antico. Rossi studia a Parigi i cinesi (o i giapponesi) del Museo Guimet, e Gauguin. Tanto è vero che di tutti e due (di Rossi e di Gauguin) la pittura deriva dai vasi ceramici cinesi (opere popolari). Era geloso. Mi ha nascosto l'esistenza del Museo Guimet».<sup>20</sup> E ancora: «Non dobbiamo credere che tutto nascesse da là [dai movimenti parigini]. Nasceva contemporaneamente questo bisogno di esotico, di infantilismo ecc. [...]. Gino Rossi non mi parlava che di stile, talmente inebetendomi che m'imprigionava anche lui. [...] Mentre Gino Rossi nasceva coi cinesi, mi nasceva colla storia della Pavona e del Gallo (Storia della ceramica). E quelli erano i nostri cinesi [...] lui è an-

<sup>20</sup> MARTINI, *op. cit.* a nota 5., p. 160.

dato molto giovane in Francia e ha visto che tutta una modernità (di Gauguin) nasceva da una figura disegnata dei piani, con contorno blu o nero, e campita di tinte color giallo. Noi gavemo delle cose più autentiche».<sup>21</sup>

A Parigi, in ogni caso, queste riserve non avevano ancora preso forma.<sup>22</sup> E il dialogo si faceva più serrato e costruttivo, alimentato dall'emozione, dalle scoperte, dagli incontri con altri artisti. A partire da Amedeo Modigliani, con il quale si potevano scambiare i ricordi, condividere le impressioni di Venezia e la fascinazione per le arti primitive, considerate – come era stato per Gauguin e come ribadivano allora i pittori cubisti – parte essenziale di una dimensione creativa da recuperare interamente per fare nuovo. Grazie a Medardo Rosso, che Martini non tardò a cercare, i due veneti parteciparono al *Salon d'Automne* di quell'anno, accanto, tra i numerosi espositori italiani, allo stesso Modigliani, Libero Andreotti, Bugatti, Troubetzkoy e De Chirico. Rossi, che aveva portato anche un'opera della moglie, Bice Levi Minzi, presentava otto dipinti, Martini quattro incisioni e un dipinto. I *Fauves* che tanto avevano scandalizzato erano oramai ben 'addomesticati' e la mostra non presentava quell'aspetto da *champ de bataille*, sono parole di Apollinaire, che aveva avuto nel 1907, nel 1908 e nel 1911. Esponevano i cubisti, i futuristi e i postcubisti della *Section d'or*. L'arte dell'*affiche*, grazie a Cappiello, e il ritratto del XIX secolo godevano di spazi esclusivi.

È adesso che Gino Rossi si rivela sensibile alla lezione di Cézanne, che considera con una nuova attenzione, non distratto dalle conferme di Gauguin, di Van Gogh e di Matisse. Martini, da parte sua, osserva e replica, trasforma e estremizza i modelli accolti, elaborati e proposti dall'amico in opere stranamente vicine e, al contempo, lontane. Così alcuni paesaggi di Rossi, lieti di colore e di armoniche sovrapposizioni di piani, paiono virati da quella che sembra la fantasia bruciante di un regista di *noir* nei fogli di Martini, mentre alcuni tratti sembrano presenti al ricordo solo per essere alterati.

Difficile non ricordare il profilo regolare del *Ritratto della moglie* di Rossi, con la sua bizzarra acconciatura che cerca di comprometterne l'equilibrio all'indietro, osservando la straordinaria invenzione della *Fanciulla piena d'amore*, una ceramica presentata da Martini a Venezia nel 1913. Al ritorno da Parigi, quindi, dove lo scultore aveva ben meditato anche sulle sette *Teste* arcaizzanti esposte da Modigliani. E se il dipinto dell'amico dedicato alla moglie era un riferimento consapevole, il dato biografico lo carica di una cupa ironia, poiché il pittore – precoce amante e sposo nel 1903 – era stato abbandonato proprio in quei mesi.

Altre avventure comuni li aspettavano in Italia, la mostra dello scandalo a Ca' Pesaro, nel 1913,<sup>23</sup> la replica dei Rifiutati dalla Biennale dell'anno successivo, nelle sale dell'Hôtel Excelsior, al Lido di Venezia, la partecipazione alla Mostra libera futurista di Roma, presso la galleria Sprovieri, la Secessione romana.<sup>24</sup> Un secondo breve viaggio a Parigi e, per tutti, il baratro della Grande Guerra.

«È una buona espressione: sconvolti. Io so perchè lo sono [...]. Credi che ci possano essere guerre così, guerre terribili, terribili, e poi che si possa dire: bene, adesso è finita, torniamo alla normalità. Niente è normale oramai».<sup>25</sup>

Rientrato dal campo di prigionia di Restatt, dove era stato inviato dopo la rotta di Caporetto, Rossi ritorna alla pittura con l'ansia implacabile di un sopravvissuto. Battagliero ancora come un tempo, intimamente è disarmato e ferito. Ha ritrovato gli affetti degli amici, Barbantini, Casorati, Martini, e lo segue la stima conquistata negli anni precedenti. Ma, a ripristinare gli equilibri, individuali e collettivi, così tragicamente infranti, non potevano tuttavia bastare i risultati pur entusiasmanti della Mostra di Ca' Pesaro del 1919,<sup>26</sup> alla quale Rossi partecipa anche in qualità di giurato. Né il senso rinnovato di una piena corrispondenza di motivi e di obiettivi che era parte imprescindibile della Mostra dei Dissidenti di Ca' Pesaro, allestita dietro istanza di Casora-

<sup>21</sup> MARTINI, *op. cit.* a nota 5, pp. 176-77.

<sup>22</sup> Mentre si fissavano con forza le suggestioni di un altro Oriente, non dei 'cinesi' di Rossi ma degli artisti giapponesi del Musée Guimet, autori delle statue di Buddha dei quali doveva riprendere attitudini e dettagli ne *L'Amante morta* (1921) e ne *Il poeta e la moglie* (1922). Cfr. FERGONZI, *op. cit.* a nota 15, p. 69.

<sup>23</sup> A risarcire della sostanziale indifferenza che aveva accolto le precedenti proposte, la mostra del 1913 suscitò un interesse davvero clamoroso. Ne fu richiesta la chiusura, che il Comune avrebbe forse

concesso se non fossero intervenuti alcuni artisti belgi ospiti della Biennale, propensi piuttosto a esporre «tra i vivi di Ca' Pesaro invece che tra i morti dei Giardini».

<sup>24</sup> *Secessione romana 1913-1916*, catalogo della mostra, a cura di R. BOSSAGLIA, M. QUESADA, P. SPADINI, Roma 1987.

<sup>25</sup> D. LESSING, *Il sogno più dolce*, ed. it., Milano 2001, p. 140.

<sup>26</sup> Secondo Barbantini per Rossi la mostra del '19 era «stata la sua ultima felicità in terra».

ti nelle sale della Galleria Geri Boralevi su piazza San Marco, pochi mesi più tardi.

Il destino di Ca' Pesaro è compromesso, la casa della gioventù riformatrice dell'arte del xx secolo sarebbe stata ben presto trasformata in Sindacale Veneta. Già nel 1920, a voler credere così ciecamente nella possibilità di un suo futuro Rossi era, forse, rimasto l'unico.

«Quando penso che le tradizioni di Ca' Pesaro sono ora affidate a gente simile, verrebbe voglia di piangere. Fanno sentire la inutilità d'ogni più nobile sforzo [...] Com'è possibile far opere d'arte se giorno per giorno, ora per ora cadono le più belle illusioni?».<sup>27</sup>

Era davvero il crollo dell'ideale. Ca' Pesaro era per Rossi il luogo dove assicurargli forma concreta, trovare corrispondenza, consonanza tra sé e gli altri. In quelle salette mezze buie, inoltre, era racchiusa parte luminosa della sua esistenza: «valeva la pena di aver data a un'istituzione tutta la propria giovinezza per assistere al suo sabotaggio compiuto da poche nullità [...] non voglio esporre con quella gente; non intendo fare gli interessi dei manigoldi. Ho 36 anni».<sup>28</sup>

Ma l'evoluzione che ha compiuto la sua pittura, già presagita nelle opere del '13 e annunciata con determinata chiarezza a Barbantini,<sup>29</sup> non incontra lo stesso consenso. È l'inizio di una valutazione al ribasso spesso riaffiorante, che trasforma Rossi nel peggior nemico di se stesso.<sup>30</sup>

Nell'estate del 1921 il pittore spiegava all'amico critico: «Non condivido completamente le tue opinioni per quel che riguarda le mie ultime cose, risultati di una sensibilità nuova [...] Andiamo verso un'architettura del quadro, che non ha proprio nulla a che fare con l'Accademia, almeno per conto mio [...] Monet, Pissarro, Guillaumin ci avranno lasciato indubbiamente delle belle cose dal punto di vista del colore. Ma non si costruisce col colore, si costruisce colla forma. Un'arte dove il colore comanda è un'arte incompleta fin dalla base. Lo sforzo ostinato di Cézanne è stato, durante tutta la

sua vita, quello di costruire dei volumi e subordinare il colore all'espressione della forma. Andare più innanzi a dipingere come prima di Cézanne è impossibile. Un pittore che non sente così è morto».<sup>31</sup>

La linea aerea e sapiente che definiva con slancio le descrizioni asolane si è fatta segno piatto e spesso, spezzato di continuo. Tratto, non più linea e forse, neppure possibilità di fuga. La campitura che conosceva le trasparenze dei soffiatori di vetro e i timbri puri delle murrine, sembra ora trarre dalla terra, dalle ombre bruciate la forza di trasformarsi in volume. Hanno una nuova, vera poesia queste composizioni severe, che potrebbero essere risentite ma sono solo spente, prosciugate, come passate attraverso l'antico fuoco. Non sorride più nulla nelle opere dell'ultima stagione di Gino Rossi. Ma vi sono giunti a maturazione elementi importanti: la lezione di Cézanne, del Cubismo e dell'amico Martini. Se il continuo parlare di stile certo impazientiva lo scultore, non meno frequente doveva essere per Rossi l'ascolto del discorso sulla plastica e il modellare o sul rapporto tra pieni e vuoti o tra il bianco e il nero, la luce e l'oscurità. Sui valori assoluti. Infine intimamente compresi.

Anche per quanto riguarda Martini, oramai scultore in pieno possesso di un'espressione originale in grado di modularsi in infinite varianti, il tempo e la memoria dovevano rivelarsi custodi fedeli. A distanza il dialogo proseguiva e nella perfezione della *Fanciulla col passero*, nella purezza lineare di *Ofelia* tornano eco molteplici del «più bel poema» di Gino Rossi.

Et là où ce qu'on aime devient plus intense  
Tout se fond pour rester à jamais immobile.

Come in quella di Van Gogh e di Gauguin anche in questa storia, in qualche modo, si perde la vita. Rossi è colpevole, si è abbandonato alla malattia, l'ultima, imperfetta linea di fuga, percepita e rincorsa tra i fantasmi di una realtà opaca e ostile. Ha lasciato Martini e chi credeva nella sua luce, nella sua forza, soli a

<sup>27</sup> Lettera a Barbantini, in *Scritti d'arte*, op. cit. a nota 4, p. 275.

<sup>28</sup> La lettera continua: «Vedo che tutti i nostri sforzi hanno avuto un risultato opposto a quello che speravo, Venezia mi fa schifo, e io ho bisogno di star lontano dal fango».

<sup>29</sup> «Non farò più i quadretti leggiadri per i colori che accarezzano l'occhio, simpatici per la composizione decorativa, come una volta. Sono divenuto più aspro, più duro, più violento e sto facendomi una coscienza plastica», alla quale è certo che Martini abbia dato un contributo di tutto rilievo.

<sup>30</sup> Basta sfogliare gli scritti dedicati alla sua opera, qui vale la nota di Fortunato Bellonzi: «...la svolta radicale che ne seguì fu pagata [...] con la perdita di quell'eccezionale freschezza della "image mentale" che aveva brillato nell'adesione al misticismo visionario della cosiddetta Scuola di Pont-Aven...», in *Gino Rossi*, catalogo della mostra, Milano 1984, p. 36.

<sup>31</sup> *Gino Rossi*, op. cit. a nota 30, pp. 276-277.

combattere. Ma chi cercava di resistere, di non perdere il filo, forse, non era meno ferito.

«La mia situazione è disperata – scriveva il pittore a Barbantini – la mia testa è stanca». L'epilogo è più che triste e noto.

Le memorie dei pochi amici che di tempo in tempo cercavano di forzare la solitudine, fisica e psichica, di Gino Rossi riferiscono che la notizia della morte di Martini, sopraggiunta nel marzo del 1947, lo lasciò

del tutto indifferente. Per lo scultore lui, d'altra parte, era morto già oltre vent'anni prima.

j'oublie ton nom  
Et ton passé qui me ressemble  
Nous avons trop longtemps marché ensemble  
Et rien ne pourra m'obliger à te suivre  
Si je suis fatigué.

Rossi l'avrebbe seguito nel dicembre dello stesso 1947.