

**ARTURO MARTINI**  
**LA LUPA**



**Orsini**  
*arte e libri*



# ARTURO MARTINI

## LA LUPA

Testo di Emiliano Orsini

**Orsini**  
*arte e libri*

Via Cappuccio 18

20123 Milano

+39 02 89777354

Filippo Orsini +39 335 5731522

Emiliano Orsini +39 339 2671566

[info@orsiniartelibri.it](mailto:info@orsiniartelibri.it)

[www.orsiniartelibri.it](http://www.orsiniartelibri.it)



© Orsini arte e libri, 2017

Grafica e impaginazione: Laura Galluzzo  
Immagine di copertina © Foto di Luca Bossaglia

Stampato in 400 copie  
nel Settembre 2017  
da Arti Grafiche Nidasio s.r.l.  
Via De Vecchi, 23 - 20090 Assago (MI)  
Tel. 02 4882261 - [www.grafichenidasio.it](http://www.grafichenidasio.it)



ARTURO MARTINI (Treviso, 11 agosto 1889 - Milano, 22 marzo 1947)

*La Lupa ferita*, 1930-31, bronzo, esemplare unico, 86 x 135 x 60 cm

firma sul retro della base: "Martini"

Provenienza: collezione privata; Vado Ligure, Eredi Martini Bertagnin

© Foto di Luca Bossaglia



## Il viaggio

Parigi, Roma, Londra, Berlino, Milano, Madrid... Sono quasi 90 anni che La Lupa – nell'esemplare unico in bronzo qui presentato - viaggia per l'Italia e l'Europa a illuminare il genio di Arturo Martini, contribuendo in maniera decisiva a determinare la sua fama a livello nazionale e internazionale.

Martini considera La Lupa tra le sue imprese migliori tanto che, nel 1935, a 4 anni dalla sua esecuzione, la include nel ristrettissimo novero di opere da presentare al Jeu de Paume des Tuileries per la memorabile esposizione parigina sull'arte italiana del XIX e del XX secolo. Per lo scultore trevigiano è un'occasione da non perdere: può proporre finalmente la sua arte al di fuori dei confini nazionali e la critica francese risponde con entusiasmo<sup>1</sup>.

Martini mostra una particolare predilezione per la versione in bronzo: non la destina alla vendita e la custodisce gelosamente nella sua casa di Vado Ligure (l'esemplare in terra refrattaria, invece, viene donato dall'artista allo scrittore Massimo Bontempelli), ma, per uno scherzo del destino, proprio nei giorni di marzo del 1947 che gli saranno fatali, la Lupa è lontana, tra Losanna e Lucerna, alle mostre gemelle dedicate all'arte italiana dei primi quarant'anni del Novecento organizzate in collaborazione con la Biennale di Venezia. Nello stesso anno, in settembre, la Lupa in bronzo è uno dei pezzi pregiati della



01. *La Lupa* (sullo sfondo) e la *Donna al Sole* alla esposizione *L'Art italien des XIXe et XXe siècles* (1935)



prima esposizione postuma dedicata allo scultore dalla sua città natale, organizzata grazie all'impegno profuso dall'amico Giuseppe Mazzotti.

Complice il pregiudizio che avvolge l'arte realizzata in Italia durante il fascismo, la fertilissima stagione degli anni venti e primi trenta, in cui l'artista si dedica alle grandi sculture, nel secondo dopoguerra viene sostanzialmente ignorata dalla critica, che preferisce soffermarsi sugli esiti legati alle avanguardie del primo Martini<sup>2</sup>. E così la Lupa per un lungo periodo rimane nell'ombra, comparando soltanto alla Quadriennale di Roma del 1951 e alla prima vera esposizione monografica di Treviso promossa ancora una volta da Mazzotti (1967).

È nei primi anni Ottanta, in coincidenza con il passaggio della Lupa in bronzo in collezione privata, che la figura di Martini viene riconsiderata nel suo complesso, senza preclusioni. Decisiva per la fortuna critica e di pubblico dell'artista è la mostra antologica milanese del 1985 curata da Mario De Micheli, che proietta Martini verso la meritata consacrazione. All'esposizione di Aosta del 1989, sempre grazie a de Micheli, viene finalmente focalizzata l'attenzione sulla produzione degli anni venti e dei primi anni trenta, rivalutandone la centralità nella vita artistica di Martini. In queste due rassegne, che hanno assunto un'importanza capitale per la rivalutazione dell'arte di Martini, la Lupa in bronzo è tra le sculture più ammirate e la sua immagine è tra le più riprodotte su giornali e riviste come icona della poetica martiniana.

Durante il primo lustro degli anni novanta per Martini arriva il doveroso riconoscimento anche all'estero e il bronzo della Lupa mantiene saldo il ruolo di portavoce privilegiata della sua arte, sia alla grande esposizione monografica itinerante che tocca Parigi, Londra e Firenze (1991), sia alle importanti mostre di Madrid (1990) - sull'arte italiana dalle prime avanguardie al dopoguerra - prima, e di Londra e Berlino (1995-1996) poi, dedicate all'arte in Europa sotto le dittature tra il 1930 e il 1945.

La Lupa, poi, partecipa alla mostra milanese commemorativa della figura di Edoardo Persico (1998), il noto critico d'arte che fu tra i primi a considerare l'opera di Martini in chiave di assoluta modernità, reputando l'artista trevigiano degno di poter essere "il vanto di qualsiasi paese d'Europa"<sup>3</sup>. Nel 1999 e nel 2001, La Lupa in bronzo rappresenta



Kohl und die WILDM: Im Deutschen Historischen Museum in Berlin eröffnet der Kanzler die Ausstellung „Kunst und Macht“.

02. Il cancelliere tedesco Helmut Kohl e *La Lupa* alla mostra berlinese *Kunst und Macht* (1996)

Martini all'interno di due grandi rassegne sulla scultura italiana del Novecento, a Milano e a Vicenza, mentre tra il 2006 e il 2007 è ancora una volta tra le opere simbolo di Martini alla definitiva mostra antologica di Milano e Roma. L'ultima apparizione pubblica della Lupa in bronzo risale al 2014, alla mostra romana sulle opere dei grandi scultori italiani che nei primi decenni del Novecento furono influenzate dall'arte di Auguste Rodin.

## Sorelle

Torniamo all'origine, al tempo in cui Martini ideò ed eseguì la Lupa nei due esemplari in bronzo e in terra refrattaria, tra il 1930 e il 1931. L'artista sta attraversando quella folgorante stagione creativa che egli stesso ha definito "periodo del canto", in cui si dedica alle opere di grande formato, mettendo in fila, in un arco di tempo molto breve, altri capolavori come il Figliol Prodigo (1927), la Pisana (1928), la Donna al Sole (1930) e la Convalescente (1932), solo per citarne alcuni. Mario de Micheli ha il grande merito di aver rivalutato e, anzi, proiettato al vertice dell'intera produzione di Martini, per qualità formale e poetica e per originalità, le opere eseguite durante questa fase trascorsa dall'artista per larga parte nella sua casa di Vado Ligure raggiungendo vertici di libertà espressiva mai più toccati. "Ora sono nella nuova stagione – scrive Martini all'amico Natale Mazzolà – e mi abbandono questa volta più delle altre all'istinto, canto e lavoro e non so cosa pensare di tanta facilità nel produrre, e potrei dire che sbaglio o rifaccio rarissimo, e questo non ti faccia pensare che io sia diventato meno esigente, tutt'altro, suono la corda mia più delicata e sottile e guai se si rompesse, vedo chiaro e la mano risponde nel tono giusto"<sup>4</sup>. Martini, dunque, è consapevole di attraversare un autentico stato di grazia creativa, che si manifesta nei suoi lavori, dove riesce a fondere "con rapita innocenza e istintiva malizia, favola e mito, epos popolare e verità sentimentale"<sup>5</sup>. Queste componenti, caratteristiche dell'arte di Martini a cavallo degli anni trenta, si riflettono nitidamente nella Lupa, che può essere quindi assurta a icona della primavera martiniana. Le sculture sorelle, come abbiamo detto, si separano poco dopo la "nascita". Il bronzo



03. *La Lupa ferita*, 1930-1931, terra refrattaria. Anversa, Middelheimmuseum

rimane nella casa di Vado, mentre l'esemplare in terra refrattaria viene donato da Martini a Massimo Bontempelli nel 1932, per essere accolto nella villa di Frascati dello scrittore. Martini aveva molto apprezzato la splendida collocazione ideata da Bontempelli per un suo dono precedente, il frammento della Pisana, posto al centro di una piccola stanza rettangolare completamente vuota che guardava sulla vallata e da cui si intravedeva Roma in lontananza, e così aveva deciso di destinare all'amico anche La Lupa, "perché – scrive Martini a Bontempelli - son sicuro che tu le vorrai bene"<sup>6</sup>. Bontempelli le vuole davvero bene, tanto da chiedere con insistenza a Martini di raggiungerlo per riparare il distacco del braccio che La Lupa aveva subito durante la consegna, operazione che lo scultore porta a termine dopo qualche mese<sup>7</sup>. Ma l'amore si interrompe bruscamente nel 1950, quando Bontempelli decide di vendere la scultura in terra refrattaria al Middelheimmuseum di Anversa, dove è tuttora esposta.

## Eros

Due versioni della Lupa e della Pisana hanno dunque convissuto nella collezione Bontempelli, ma, a livello iconografico, i loro modelli sono anche legati indissolubilmente all'interno della produzione di Martini, poiché formano, insieme con la Donna al Sole, un'ideale "trittico erotico e vitalistico"<sup>8</sup>, come ha osservato Elena Pontiggia. "La Pisana può rappresentare il capostipite di una serie di nudi femminili di grande formato realizzati con materiali diversi – terracotta, pietra, bronzo – preferibilmente distesi, donne colte in un sonno profondo e soave come dopo l'amore"<sup>9</sup>. In questa tipologia, individuata da Rossana Bossaglia, si può annoverare la Donna al Sole, sensuale e tonda, eternata da Martini nel momento in cui rigira pigramente le sue morbide forme, in totale armonia con la natura.

Nella Lupa, invece, che conclude cronologicamente il trittico, Martini abbandona la quiete onirica in cui aveva sospeso La Pisana e la Donna al Sole, celebrando il terribile incontro tra Eros e Thanatos, in cui "la sensualità si scioglie in un grido lancinante



04. *Donna al Sole* (particolare), 1930, terra refrattaria. Collezione privata



05. *La Pisana*, 1928, bronzo. Treviso, Musei Civici

che la rende uno degli esiti più drammatici di Martini. Poche volte, come qui, l'artista esprime così esplicitamente la vulnerabilità e la sofferenza, la sconfitta e l'agonia, pur stemperando la tragicità del tema in una sorta di fiaba popolare, e inserendo nella composizione l'invenzione lirica dei densi capelli longitudinali e della freccia che affonda innaturalmente nell'intero corpo della donna, quasi a suggerire la morbidezza delle sue membra. Forse mai come qui il desiderio e la tensione verso l'ideale, che animano tante figure martiniane, vengono feriti, in tutti i sensi"<sup>10</sup>.

## Forma

La Lupa apre anche un nuovo capitolo nella sperimentazione che Martini applica alle posizioni della figura umana. Pontiggia osserva come Martini abbia esplorato per primo in modo sistematico l'orizzontalità del corpo, affiancando "alla figura eretta la figura prona, accoccolata, inginocchiata, carponi"<sup>11</sup>. Qui, per la prima volta, Martini si misura proprio con la posizione a carponi - poi riproposta in altre sculture come La Sete - a cui l'artista arriva per gradi dopo aver compiuto un percorso "evolutivo" che coinvolge di nuovo La Pisana e la Donna al Sole.

Già il corpo nudo della Pisana non è più "schiacciato orizzontalmente sul piano, ma è rappresentato come se facesse forza sulle ginocchia, producendo un innalzamento di cosce e glutei"<sup>12</sup>. Nella Donna al Sole si assiste a un passaggio ulteriore verso il superamento della posizione orizzontale: la gamba destra e parte del busto sono elevati da terra, così come le braccia, che sostengono la testa, adagate sullo spesso cuscino.

Nella Lupa il progetto di liberazione dalla posizione orizzontale è portato a compimento. Martini modella La Lupa in modo che il corpo resti sollevato grazie alla spinta esercitata su braccia e ginocchia, conquistando "quella posa insolita, che lo interessa per la sua naturalezza e la sua primordialità"<sup>13</sup>. "Le forme naturali dell'uomo - spiega Martini - sono le forme del bambino che cammina a quattro gambe. L'uomo che è in piedi è una conquista. Io che ho il senso delle cose originarie. Mi dà fastidio l'uomo che cammina.





06. *La Sete*, 1934, pietra di Finale. Milano, Museo del Novecento

Non è mai lirico, un uomo in piedi perché ha bisogno di una statura [? atteggiamento] acquisita. Non ha la bellezza che ha un animale, che ha spostamenti, squilibri. (...) Nessuna statua in piedi appartiene ai periodi grandissimi della scultura. Vedi Olimpia. Anche nel timpano di Olimpia, la figura centrale di Apollo, in piedi, è la più scadente, non ha equilibri. E lo vedi in tutta la scultura egizia. Ha origini eterne la scultura adagiata. Il centauro, che ha quattro gambe. Anche i miti, con origini basilari, terreni”<sup>14</sup>.

### Il sacco poetico

Le ultime considerazioni di Martini contenute nel capitolo precedente servono a introdurre un altro aspetto della sua poetica che ha fatto molto discutere i critici, quello relativo alle fonti, ai riferimenti a cui l’artista avrebbe guardato per trarre ispirazione per i suoi lavori. L’artista, proprio a proposito della genesi della Lupa, spiega: “La mia statua nasce da fenomeni stranissimi. Vedo la cosa e la trasporto. Non hai mai l’ispirazione diretta”<sup>15</sup>. Inafferrabile ed enigmatico, Martini riusciva anche a prendersi gioco di coloro che cercavano a tutti i costi di rintracciare una fonte diretta delle sue creazioni, come in questo gustoso aneddoto risalente alla mostra condivisa con Primo Conti a Palazzo Ferroni a Firenze nel 1932. “Gli altri *ga trovada* la derivazione: la *Lavandaia* egizia. Dopo *la go vista*: è nel museo egizio di Firenze. Quel giorno sono andato a vederla, e ho incontrato gli artisti che uscivano. L’avevo esposta (La Lupa in terra refrattaria, n.d.r.) la prima volta alla mia mostra di Firenze (...) La *Lavandaia* egizia è una statuetta che mettevano sulle tombe. L’ho vista dopo. È molto più facile che mi appoggiassi a queste forme (appoggiateste egizi nel libro delle *Meraviglie dell’universo*)”<sup>16</sup>.

Difficile dunque districarsi nella moltitudine di suggestioni che Martini aveva affastellato nel deposito della sua memoria da autodidatta. Una memoria prodigiosa, che lo portava a dire con la consueta baldanza, non senza una vena di ironia: “io della scultura so tutto”<sup>17</sup>! Ed effettivamente la sua sconfinata cultura figurativa, partendo dagli iniziali manufatti semplici che trovava nella casa di famiglia, comprendeva l’arte classica, egizia ed etrusca,



07. Arte egizia, *Donna che macina il grano*. Firenze, Museo Archeologico



08. Arte egizia, Poggiatesta. Bologna, Museo Civico Archeologico

passando per il Medioevo, il Rinascimento, il Barocco e il Neoclassicismo, e arrivava ad abbracciare gli esiti moderni dell'Espressionismo, del Simbolismo, del Futurismo e di Valori Plastici, a cui l'artista veneto aveva aderito pur mantenendo sempre una propria individualità ben definita.

Ma come si manifesta in Martini il processo creativo? Egli stesso descrive l'atto del concepire con una semplicità all'apparenza disarmante. "L'artista è un operaio. Non ha qualità particolari a sua disposizione se non questo sacco poetico: quando ci mette le mani, tira fuori"<sup>18</sup>. In realtà, come spiega De Micheli, questa "facilità nel compiere l'operazione" è la base su cui poggia tutta l'arte di Martini, "in questo saper tirar fuori dal 'sacco poetico', senza danneggiarle, portandole a una limpida fisionomia, le immagini che vi giacciono confuse"<sup>19</sup> e quindi rovesciare "il senso medesimo delle 'fonti' in potenza plastica inedita". Tutto questo diventa possibile aprendosi a "un fascino differente, alla suggestione di una nuova forma già individuata da inverare di un palpito nuovo, di una nuova energia, (...) reperire nel tempo che ci precede, di tanto o di poco, il segno permanente di una cultura che ci appartiene e, insieme, trasformarla, farla nostra dentro la nostra storia, senza tuttavia doverne essere dogmaticamente e accademicamente prigionieri. È questo, appunto, che ha fatto Martini, consciamente e inconsciamente"<sup>20</sup>. Ed è proprio in questo processo che l'intima necessità di Martini trova il suo compimento rendendolo uno dei più grandi, quella "necessità di dare all'opera una risonanza oltre l'immediato (...) per incorporare nella forma l'ineffabile, l'indicibile, l'idea di un aldilà e giungere attraverso questa via, classicamente romantica, all'universale, mantenendo intatti "i valori profondi della poesia e della comunicabilità"<sup>21</sup>.

Diventa ora intrigante applicare questo processo creativo alla genesi della Lupa, iniziando a scoprire quali modelli Martini estrae rovistando nel suo "sacco poetico" in un momento storico, i primi anni Trenta, di piena maturità espressiva. Sul versante dell'arte antica trae ispirazione, come già detto, da alcuni manufatti egizi, ma anche dall'arte etrusca, che gli era particolarmente congeniale per il suo carattere popolare<sup>22</sup>: "nella figura piegata della Lupa si può cogliere l'eco dell'inarcarsi della Chimera etrusca, del suo ruggito animalesco, del suo corpo "trafitto" sul dorso dall'innesto di un collo caprino"<sup>23</sup>. Anche soltanto per



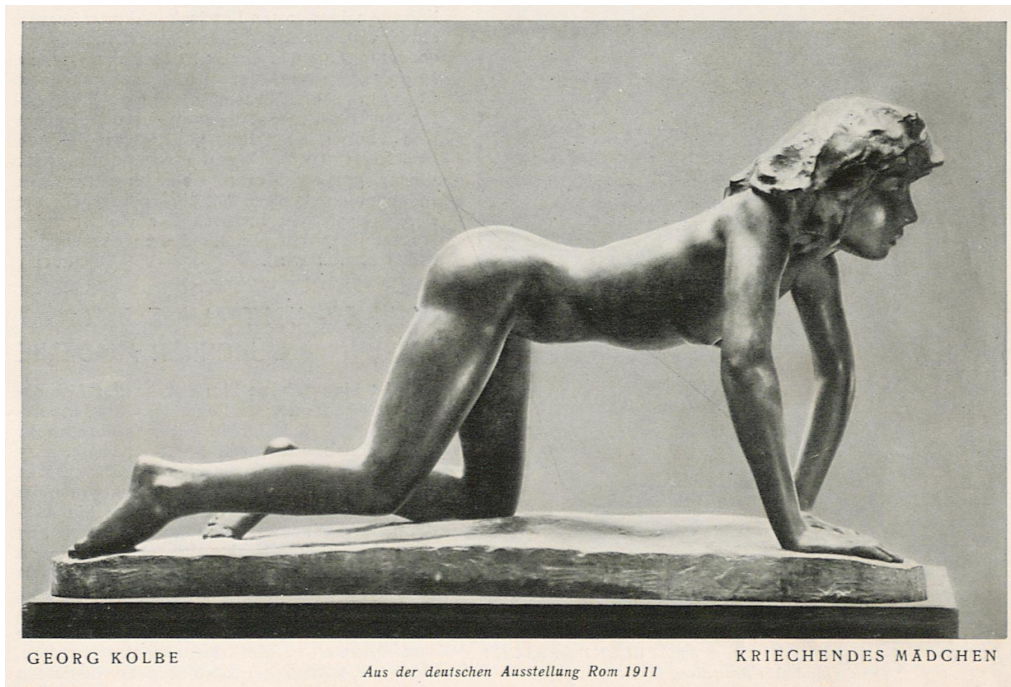
09. Arte etrusca, *La Chimera*. Arezzo, Museo Archeologico

una questione di prossimità semantica non si può non annoverare tra i precedenti la *Lupa Capitolina*, una scultura simbolo di quegli anni. Martini, però, non si limitava soltanto ad attingere a fonti note, ma – come spiega Flavio Fergonzi – aveva “capacità di accedere (...) a un numero di riferimenti scultorei di difficoltoso, quasi impossibile riconoscimento per la cultura media di coloro che, in Italia, si occupavano di artisti del loro tempo”<sup>24</sup>. A proposito della *Lupa*, Fergonzi riesce a “risalire a quella che era, con forte probabilità, la fonte per la *Lupa*, una sdutta figurina femminile bronzea (*Kriechendes Mädchen*) del tedesco Georg Kolbe esposta nel 1911 alla mostra romana del Cinquantenario a Valle Giulia e riprodotta, per l’occasione, dalla rivista monacense ‘Die Kunst für Alle’. Lo scultore berlinese aveva modellato, verso il 1910, una donna nuda che cammina carponi nella stessa posa che avrebbe poi avuto quella martiniana: il corpo magro e nervoso, la posa delle braccia aperte a rombo, alcuni particolari di costruzione anatomica come l’innesto dei glutei sulla vita e le gambe assimilate a puri volumi sono di una vicinanza troppo evidente per essere casuale. Kolbe è servito a Martini per recuperare un senso di fluidità muscolare, di continuità di profili, di rilievi morbidi e scattanti a un tempo, atti a esprimere un senso di fisicità travolgente, quasi animale”<sup>25</sup>. Un’altra possibile fonte della *Lupa* è individuata nella scultura omonima del modenese Giuseppe Graziosi (1879-1942) presentata alla X Esposizione Internazionale d’Arte di Venezia nel 1912, che viene acquistata a sorpresa dal Ministero della Pubblica Istruzione. Era “un carnoso nudo femminile raffigurato in una posa non dissimile e stabilmente esposto alla Galleria d’Arte Moderna di Roma”, che, secondo Fergonzi, aveva fatto ritornare Martini “col ricordo ai suoi vent’anni, e a stilismi contro i quali aveva combattuto; che ora poteva recuperare con una consapevolezza nuova”<sup>26</sup>. Un parallelo tra le due sculture è stato reso possibile alla mostra “D’apres Rodin. Scultura italiana del primo Novecento” (Roma, GNAM, 2014), dove, entrambe, si sono confrontate a loro volta con un modello comune, l’Ugolino di Auguste Rodin. In gioventù Martini è molto critico nei confronti dell’artista francese. Lo considera “chiuso in sé in una propria originalità”, ma tuttavia non può fare a meno di replicare modelli rodiniani in piccole opere”<sup>27</sup> come gran parte degli scultori della sua generazione che avevano ammirato alcuni capolavori dello scultore transalpino



10. V sec. a.C. o età medievale, *Lupa Capitolina*. Roma, Musei Capitolini





11. Georg Kolbe, *Kriechendes Mädchen*, 1910-1911, bronzo



12. Giuseppe Graziosi, *La lupa*, 1912 circa, gesso. Modena, Gipsoteca "Giuseppe Graziosi"

alle Biennali di Venezia. Il Martini della maturità, invece, recupera Rodin forte di un linguaggio espressivo compiuto e può quindi interpretarlo con piena libertà e senza timori reverenziali. All'interno del "sacco poetico", come abbiamo visto, per fonti note e meno note, auliche e sconosciute, vige una fertile convivenza democratica.

### Lupa, lupara, lupatria

Tra i riferimenti della Lupa martiniana si può annoverare molto probabilmente anche un'opera non figurativa, ma letteraria. È la protagonista della novella omonima di Giovanni Verga, inserita nella raccolta "Vita dei campi" (1880). Non è la prima volta che Martini subisce il fascino di una *femme fatale* della letteratura italiana. È accaduto per La Pisana, che rappresenta un omaggio palese alla eroina de "Le confessioni di un italiano" di Ippolito Nievo, scrittore amatissimo da Martini. Per La Lupa, però, il richiamo a Verga è più sfumato e non sempre condiviso dalla critica<sup>28</sup>. Si tende comunque ad accomunare la protagonista della novella alla donna carponi modellata da Martini, oltre che per il nomignolo, la Lupa appunto, anche per certe descrizioni che ne ritraggono la debordante sensualità ferina. "Era alta, magra, aveva soltanto un seno fermo e vigoroso da bruna". E ancora: "Al villaggio la chiamavano la Lupa perché non era sazia giammai - di nulla. Le donne si facevano la croce quando la vedevano passare, sola come una cagnaccia, con quell'andare randagio e sospettoso della lupa affamata; ella si spolpava i loro figliuoli e i loro mariti in un batter d'occhio"<sup>29</sup>.

E chissà se Martini abbia trasformato la scure che Nanni brandisce, nel finale della novella, reso quasi folle dal corteggiamento esasperante della Lupa, nella freccia che attraversa il corpo della sua Lupa, provocando quel terribile grido senza voce e lasciandola per sempre sospesa tra la vita e la morte, in un eterno ideale dimenarsi come rapita da un frenetico sabba.

In conclusione, riportiamo un brano di Jean Clair che riesce meravigliosamente a rendere in parole, grazie a una prosa dal ritmo febbrile e tambureggiante, le pulsioni



13. Auguste Rodin, 1882-1906, *Ugolino*, gesso. Paris, Musée d'Orsay

che la visione della Lupa di Martini può suscitare: “La Lupa è donna selvatica, essere rustico e animalesco fuggito da una novella alla Maupassant (...) Ma la Lupa è anche, dietro l’aneddoto della novella, la figura eternamente rinnovata della donna selvatica, della donna dei boschi, del principio femminile in quanto animalità pura, quella la cui vista attira irresistibilmente – e insieme atterrisce – l’uomo che la incrocia, energia primitiva eternamente desiderabile ed eternamente repulsiva, donna-cagna, prostituta, *lupa*, *lupara*, *lupatria*, mescolanza indissolubile di sacro e bestiale. È lei che presiede alla fondazione delle città, *Lupa romana* dalle mammelle penzolanti, donna-lupo da cui sono discesi lignaggi favolosi, divinità belluina dei Lupercalia la cui celebrazione di Pan Linceo scongiura i malefici, quest’essere ai confini tra la vita e la morte, il giorno e la notte, intrusione sconvolgente della natura nella cultura e che da noi ancora, e recentemente, nelle regioni della stregoneria, veniva chiamato mannaro. E poi, per tornare a un livello primario di iconografia, come non vedere che *La Lupa* è anzitutto l’incarnazione sgomentante di un certo tipo femminile, è Anna Magnani, è quel volto orrido e sontuoso, selvaggio e appassionato, che scopriamo, testa levata in alto, bocca aperta, urlante alla vita e alla morte, in *Mamma Roma*, il capolavoro pasoliniano”<sup>30</sup>.



14. Anna Magnani in "Mamma Roma" (1962) di Pier Paolo Pasolini

## Note

<sup>1</sup> “Laprade lo considera la “personnalité la plus frappante [sorprendente] de la sculpture italienne”, Roger-Marx gli attribuisce un “tempérament exceptionnel”, Fierens lo definisce “un maître... de la plastique tout court” (Pontiggia 2017, p. 189).

<sup>2</sup> In quegli anni tra i pochi sostenitori convinti dell’opera complessiva di Arturo Martini c’è Mario Negri (1916-1987), che, nel 1955, in grande anticipo rispetto agli esiti più recenti della critica, dimostra di aver colto l’essenza della scultura martiniana, ritenendo l’artista veneto “il più libero di tutti gli scultori italiani (...) un autentico creatore di miti”, dotato di “rara e feconda ricchezza di poetiche intuizioni e di immagini”, “l’unico a possedere appieno questo modo di comporre e risolvere poeticamente, e con puro linguaggio d’alta scultura, una narrazione”. Negri si spende anche in un accurato appello alle istituzioni italiane affinché rendano il giusto riconoscimento alla figura di Martini, per il quale dopo la sua morte “non si è fatto nulla. Non una grande mostra all’estero, non una via, un’aula d’accademia, una lapide, dedicata alla sua memoria” (Negri 1985, p. 44-49).

<sup>3</sup> Edoardo Persico (1900-1936), nella sua breve ma fulgida carriera, si è occupato spesso dell’arte di Martini e nel 1931, in una recensione per “La Casa Bella” sulla Mostra del Sindacato Fascista di Belle Arti presso la Promotrice di Torino, ha giudicato la versione in terra refrattaria della Lupa ferita, presente all’esposizione, la migliore scultura della rassegna (Pontiggia 2006, p. 160).

<sup>4</sup> Lettere 1992, p. 99.

<sup>5</sup> De Micheli 1989, p. 15.

<sup>6</sup> Lettere 1992, p. 163.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 162. Nella stessa lettera in cui Martini “raccomanda” La Lupa a Bontempelli (Vado, 1932), l’artista risponde così all’amico che gli ha proposto una ipotesi di sistemazione della scultura nella villa di Frascati: “In quanto all’altezza io sarei per una via di mezzo perché credo che veramente come dice Paola - Masino, compagna di Bontempelli (n.d.r.) - sia troppo basso come hai trovato tu, così potrebbe andar bene in un grande salone ma da te non si potrà vedere che dall’alto in basso e quindi sarà perduta la visione della freccia e di tutto il ventre che mi pare importante...”.

<sup>8</sup> Pontiggia 2017, p. 162.

<sup>9</sup> Bossaglia 1999, p. 20.

<sup>10</sup> Pontiggia 2006, p. 160.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 17.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 138.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 160.

<sup>14</sup> Colloqui, X, p. 155.

<sup>15</sup> Ibidem, IX, p. 147.

<sup>16</sup> Ibidem, IX, pp. 147-148.

<sup>17</sup> Lettere 1992; Venezia, 16 giugno 1945, p. 261.

<sup>18</sup> Colloqui, IX, p. 123.

<sup>19</sup> De Micheli 1985, p. 14.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 17.

<sup>21</sup> De Micheli 1989, p.23.

<sup>22</sup> Fabio Benzi (2013) nota che dal 1927 Martini recupera la scultura etrusca, il che gli permette di raggiungere “un’immediatezza espressiva straordinaria appagando, allo stesso tempo, la sua vocazione narrativa e poetica” (p. 75).

<sup>23</sup> Pontiggia 2006, p. 160.

<sup>24</sup> Fergonzi 2006, p. 69.

<sup>25</sup> Fergonzi spiega: “non mi è noto se Martini (che era appassionato, come tutti gli artisti della sua generazione, di grandi mostre internazionali e, giovanissimo, fu a Milano in occasione della mostra del Sempione) visitò a Roma la mostra del 1911. Il tramite possibile per la conoscenza della *Kriechendes Mädchen*, se si esclude la riproduzione sulla rivista tedesca (peraltro diffusa tra gli artisti dell’Italia del nord e del Veneto in particolare), è arduo da rintracciare: la scultura è assente dal catalogo dello scultore tedesco già in occasione dell’album del 1913 pubblicato da Bruno Cassirer (*Georg Kolbe, Bildwerke, Cassirer, Berlin 1913*) per non ricomparire più. Kolbe all’inizio degli anni trenta è un artista illustre, professore dell’Accademia di Berlino e illustrato in tutti i libri che trattavano di scultura contemporanea; in Italia era noto come uno dei protagonisti



della rinascita purista della scultura tedesca, e come tale aveva partecipato a ben quattro edizioni (1922, 1926, 1928, 1930) della Biennale di Venezia. Guardare a lui prima di quella svolta, quando oscillava tra la dominante influenza rodiniana e la sintesi klingeriana della Tanzerin (che le monografie del dopoguerra riproducevano come unica scultura della sua prima fase), implica da parte di Martini una disponibilità ad allargare, senza preclusioni, il bacino dei modelli possibili” (2013, pp. 258-259).

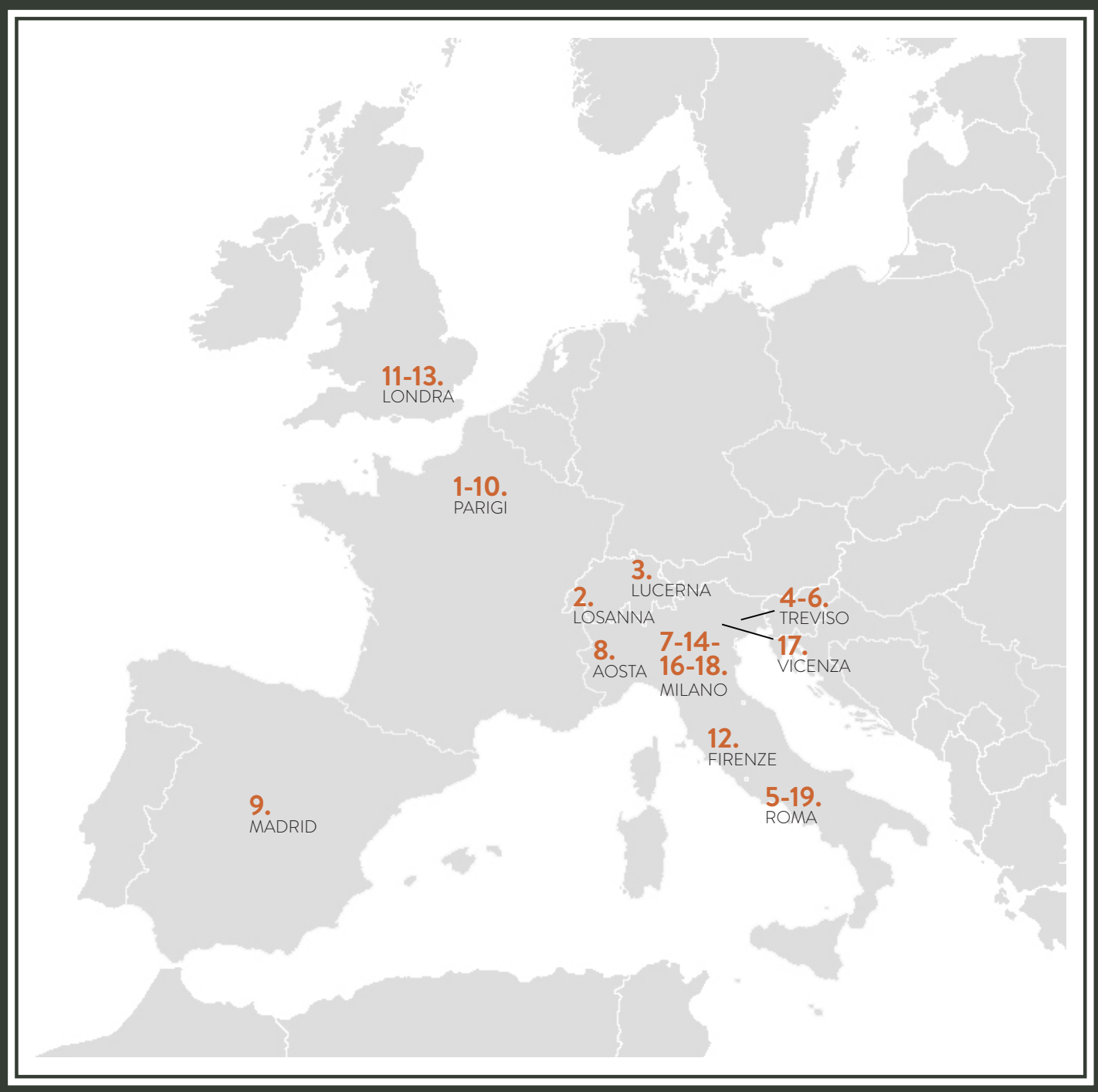
<sup>26</sup> Fergonzi 2013, p. 241.

<sup>27</sup> Frezzotti 2014, p. 24.

<sup>28</sup> Neppi, ad esempio, nel recensire la mostra fiorentina del 1932, avendo parlato con Martini, “nega qualsiasi parentela della scultura con Verga” (Pontiggia 2007, p. 160); Fergonzi (2013, p. 259), invece, ritiene la novella verghiana una fonte plausibile citando un articolato giudizio martiniano sulla narrativa di Verga nei Colloqui (XI, p. 198), dove però il testo in questione non viene citato direttamente.

<sup>29</sup> Verga 1981, p. 197.

<sup>30</sup> Clair 1991, p. 94.



11-13.  
LONDRA

1-10.  
PARIGI

9.  
MADRID

2.  
LOSANNA

3.  
LUCERNA

8.  
AOSTA

7-14-  
16-18.  
MILANO

4-6.  
TREVISO

17.  
VICENZA

12.  
FIRENZE

5-19.  
ROMA

## ESPOSIZIONI

1. 1935 – PARIGI, *L'Art Italien de XIX et XX siecles*, Jeu De Paume des Tuileries, maggio-luglio.
2. 1947 – LOSANNA, *Quarante Ans d'Art Italien*, Musée Cantonal des Beaux Arts, 15 febbraio-15 marzo.
3. 1935 – LUCERNA, *40 Jahre Italienischer Kunst*, Kunstmuseum, 20 marzo-1 giugno.
4. 1935 – TREVISO, *Prima mostra postuma di Arturo Martini*, a cura di G. Mazzotti, Palazzo del Governo, 14-30 settembre.
5. 1951 – ROMA, *IV Quadriennale d'Arte Nazionale*, Palazzo Delle Esposizioni, dicembre-aprile 1952.
6. 1967 – TREVISO, *Arturo Martini*, ex Tempio di Santa Caterina, 10 settembre-12 novembre.
7. 1985 – MILANO, *Arturo Martini*, Palazzo Reale, febbraio-aprile.
8. 1989 – AOSTA, *Arturo Martini. Il gesto e l'anima*, Centro Saint-Benin, 7 luglio-1 ottobre.
9. 1990 – MADRID, *Memoria del Futuro. Arte italiano desde las primeras vanguardias a las posguerra*, Centro de Arte Reina Sofia, ottobre-dicembre.
10. 1991 – PARIGI, *Arturo Martini. L'œuvre sculpté*, Hotel de Ville, 23 gennaio-7 aprile.
11. 1991 – LONDRA, *Arturo Martini. Sculptures*, Istituto Italiano delle Arti e delle Arti Applicate, maggio.
12. 1991 – FIRENZE, *Arturo Martini*, Palazzo Medici Riccardi, 9 luglio-15 settembre.
13. 1995 – LONDRA, *Art and power. Europe under the dictators 1930-1945*, Hayward Gallery, 26 ottobre-21 gennaio 1996.
14. 1996 – BERLINO, *Kunst und Macht*, Deutsches Historisches Museum, 7 giugno-20 agosto.
15. 1998 – MILANO, *Edoardo Persico e gli artisti 1929-1936. Il percorso di un critico dall'impressionismo al primitivismo*, PAC, 11 giugno-13 settembre.
16. 1999 – MILANO, *Da Wildt a Martini. I grandi scultori italiani del Novecento*, Museo Minguzzi, 14 ottobre-14 febbraio 2000.
17. 2001 – VICENZA, *La scultura moderna in Italia*, Basilica Palladiana, 16 dicembre-1 aprile 2002.
18. 2006 – MILANO, *Arturo Martini*, Fondazione Stelline e Palazzo della Permanente, 8 novembre-4 febbraio 2007; poi ROMA, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 24 febbraio-13 maggio 2007.
19. 2014 – ROMA, *D'après Rodin. Scultura italiana del primo Novecento*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 11 febbraio-18 maggio.

## BIBLIOGRAFIA

1935

Maraini, Antonio et al., *L'Art italien des XIXe et XXe siècles*, catalogo della mostra. Parigi, Jeu de Paume des Tuilleries, mai-juillet.

1947

*40 Jahre italienischer Kunst: die Erneuerungsbewegungen vom Futurismus bis heute*. Kunstmuseum Luzern, 29 marz - 1 juni 1947. Luzern, s.n.

Mazzotti, Giuseppe (a cura di), *Prima mostra postuma di Arturo Martini*, Treviso, 14-30 settembre 1947, catalogo della mostra. Treviso, Industrie poligrafiche Longo e Zoppelli.

*Quarante ans d'art italien du futurisme à nos jours*. Exposition organisée par l'Association des intérêts de Lausanne sous le patronage et avec la collaboration de la Biennale de Venise. Lausanne, Imprimerie centrale.

1951

6. *Quadriennale nazionale d'arte di Roma*, dicembre 1951-aprile 1952. Roma, De Luca.

1967

Mazzotti, Giuseppe (a cura di), *Arturo Martini*, catalogo della mostra. Treviso, Libreria Canova - Neri Pozza.

1981

Verga, Giovanni. *La lupa*, in "Novelle". Milano, BUR.

1985

De Micheli, Mario; Gian Ferrari, Claudia (a cura di), *Arturo Martini*, catalogo della mostra. Milano, Electa.

Negri, Mario, *All'ombra della scultura*. Milano, All'insegna del pesce d'oro.

1989

De Micheli, Mario; Gian Ferrari, Claudia (a cura di), *Arturo Martini. Il gesto e l'anima*, catalogo della mostra. Milano, Electa.

1990

Celant, Germano; Giannelli, Ida (a cura di), *Memoria del futuro. Arte Italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra*, catalogo della mostra. Madrid, Bompiani.

1991

De Micheli, Mario; Gian Ferrari, Claudia; Clair, Jean (a cura di), *Arturo Martini 1889-1947. L'œuvre sculptée*, catalogo della mostra. Milano, Electa.

De Micheli, Mario; Gian Ferrari, Claudia; Clair, Jean (a cura di), *Arturo Martini 1889-1947. Sculptures*, catalogo della mostra. Milano, Electa.

De Micheli, Mario; Gian Ferrari, Claudia; Clair, Jean (a cura di), *Arturo Martini, catalogo della mostra*. Milano, Electa.

1992

De Micheli, Mario; Gian Ferrari, Claudia (a cura di), *Le lettere di Arturo Martini*. Milano-Firenze, Charta.

1995

*Art and power. Europe under the dictators 1930-1945*, catalogo della mostra. London, Thames and Hudson in association with Hayward Gallery.

1996

*Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945*, catalogo della mostra. Köln, Oktagon.

1997

Stringa, Nico (a cura di), *Arturo Martini*. Colloqui sulla scultura 1944-1945 raccolti da Gino Scarpa. Treviso, Canova.

1998

Pontiggia, Elena (a cura di), *Edoardo Persico e gli artisti 1929-1936. Il percorso di un critico dall'impressionismo al primitivismo*, catalogo della mostra. Milano, Electa.

Vianello, Gianni; Stringa, Nico; Gian Ferrari, Claudia (a cura di), *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*. Vicenza, Neri Pozza.

1999

Bossaglia, Rossana (a cura di), *Da Wildt a Martini: i grandi scultori italiani del Novecento*, catalogo della mostra. Milano, Skira.

2001

Pirovano, Carlo; Zattini, Marisa (a cura di), *La scultura moderna in Italia. Prima parte 1900-1965*, catalogo della mostra. Cesena, Il Vicolo, divisione libri.

2006

Fergonzi, Flavio, "L'uomo più assimilatore che si conosca". *Un rapido percorso su Martini e l'uso delle fonti scultoree*, in Gian Ferrari, Claudia; Pontiggia, Elena; Velani, Livia (a cura di), "Arturo Martini", catalogo della mostra. Ginevra-Milano, Skira.

Gian Ferrari, Claudia; Pontiggia, Elena; Velani, Livia (a cura di), *Arturo Martini*, catalogo della mostra. Ginevra-Milano, Skira.

2013

Benzi, Fabio, *Arte in Italia tra le due guerre*. Torino, Bollati Boringhieri.

Fergonzi, Flavio, *Filologia del 900. Modigliani, Sironi, Morandi, Martini*. Milano, Electa.

2014

Frezzotti, Stefania (a cura di), *D'après Rodin. Scultura italiana del primo Novecento*, catalogo della mostra. Milano, Electa.

2017

Pontiggia, Elena. *Arturo Martini. La vita in figure*. Cremona, Johan & Levi Editore.

## CREDITS

01. Immagine tratta da *De Chirico*, catalogo della mostra. München, Prestel Verlag – Centre Georges Pompidou, 1982, p. 129.

02. Immagine tratta dalla prima pagina di “Der Tagespiegel”, 11 giugno 1996.

03. © Foto: Bart Huysmans en Michel Wuyts. Anversa, Middelheimmuseum.

05. © 2017, Foto Scala, Firenze.

06. © 2017 De Agostini Picture Library / Scala, Firenze.

07. © 2017, Foto Scala, Firenze - su concessione del Ministero Beni e Attività Culturali e del Turismo.

11. Heidelberg University Library, Kunst für Alle (1910-1911); page 550 - CC-BY-SA 3.0.

12. Modena, Archivio fotografico del Museo Civico d’Arte (foto Paolo Terzi).

Le immagini nn. 04, 08, 09, 10, 13, 14 non sono soggette a copyright.

Orsini arte e libri è a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare direttamente.



Orsini  
*arte e libri*

Via Cappuccio 18

20123 Milano

+39 02 89777354

Filippo Orsini +39 335 5731522

Emiliano Orsini +39 339 2671566

[info@orsiniartelibri.it](mailto:info@orsiniartelibri.it)

[www.orsiniartelibri.it](http://www.orsiniartelibri.it)