

Giuseppe Ungaretti e Arturo Martini: itinerari storico-artistici nel segno del «Ritorno all'ordine»

CLAUDIA NAPOLITANO – *Sapienza Università di Roma*

✉ napolitano.1598919@studenti.uniroma1.it

Il rapporto tra Giuseppe Ungaretti (1888-1970) e Arturo Martini (1889-1947) si configura come una relazione per lo più indiretta, della quale non si possiede una documentazione tale da testimoniarne o chiarirne con precisione la dinamica e il carattere. La mancanza di riferimenti espliciti, tuttavia, non costituisce di per sé un limite interpretativo, ma rappresenta una prova esemplare di come la condivisione di un comune orizzonte ideologico e culturale – identificabile nel fascismo e, più in generale, nel clima del «Ritorno all'ordine» – abbia indotto il poeta e lo scultore al conseguimento di esiti, riflessioni e istanze artistiche affini. A influire sulla presenza di tali assonanze contribuisce, di fatto, un itinerario esistenziale che presenta, non di rado, significativi punti di contatto. È parso dunque opportuno esaminare le tappe biografiche che hanno verosimilmente esercitato un ruolo nella definizione delle rispettive poetiche, riservando particolare attenzione al contesto culturale che le alimenta e che favorisce, di conseguenza, l'imporsi di una fitta rete di corrispondenze tra poesia e scultura.

1. Biografie a confronto

All'indomani della scomparsa di Arturo Martini, «La Fiera Letteraria» rese omaggio all'artista servendosi del contributo di alcuni dei principali interpreti

del contesto culturale del primo Novecento. A inaugurare le *Testimonianze di scrittori su la vita, le opere e la fortuna di Arturo Martini* fu Giuseppe Ungaretti:

Martini tentò il rinnovamento di linguaggio della scultura con esperienze analoghe a quelle condotte da Picasso sulla pittura. In questo senso, era il maggiore scultore contemporaneo. Si sa in che cosa consistono le esperienze cui alludo, che esigevano una conoscenza tecnica del proprio mestiere fondata su una cultura senza limiti, e un preciso sentimento delle attuali complesse e contraddittorie e spesso ancora oscurissime necessità espressive. Si trattava di aprire un colloquio umano al quale la risposta venisse da ogni epoca e luogo, e che permettesse di dare finalmente alla nostra voce la sua chiarezza. Il miracolo di Martini fu che non trasgredì mai, per appagare le sue aspirazioni, le leggi elementari della scultura, come non saprebbe mai Picasso uscire dalle intrinseche motivazioni della pittura.¹

Le riflessioni di Ungaretti descrivono i tratti costitutivi dell'opera martiniana: rinnovamento del linguaggio, travagliata ricerca espressiva, conoscenza tecnica, cultura priva di limiti e sguardo rapace, proprio di chi sa attingere ai riferimenti celati in ogni epoca e luogo. Qualità che contribuirono alla consacrazione di Martini nell'Olimpo dell'arte italiana e internazionale, inducendo il poeta, e molti altri, alla sua elevazione al rango di «maggiore scultore contemporaneo».

Rinviando per ora la disamina di una possibile interazione poetica e volgendo l'attenzione al dato biografico, è plausibile ipotizzare che Ungaretti e Martini possano essersi conosciuti a Roma, tra gli anni Venti e Trenta, sullo sfondo della rispettiva e copiosa frequentazione del *Caffè Aragno*, punto di ritrovo di letterati e artisti.² Il confronto tra le vicende personali dei due intellettuali evidenzia, inoltre, la presenza di vaste aree di convergenza, riconducibili sia

¹ G. UNGARETTI, *Testimonianze di scrittori su la vita, le opere e la fortuna di Arturo Martini*, «La Fiera Letteraria», II, 15, 10 aprile 1947, p. 5. Accanto alla testimonianza di Ungaretti, si annoverano gli interventi di Venturi, De Libero, Savinio, Brandi, Guzzi, Sinisgalli e Argan.

² Cfr. M.V. MARINI CLARELLI, *Arturo Martini a Roma dalla Secessione alla Quadriennale*, in *Arturo Martini*, Catalogo della mostra (Milano, 8 novembre 2006 - 4 febbraio 2007; Roma, 25 febbraio - 13 maggio 2007), a c. di C. Gian Ferrari, E. Pontiggia, L. Velani, Milano, Skira Editore, 2006, pp. 47-61: 55.

al piano biografico che ideologico:³ dalle comuni radici popolari e periferiche alla formazione tipicamente cosmopolita, dall'esperienza della Prima guerra mondiale – vissuta in maniera diametralmente opposta – all'adesione al fascismo, per giungere, infine, ai difficoltosi esiti del dopoguerra. Il contesto nel quale operano, dunque, è vasto e magmatico e se ne scorgono i segni tanto nel nomadismo espressivo quanto nella partecipazione non sempre lineare, dal punto di vista politico, ai principali rivolgimenti storici e, dal punto di vista artistico, alle correnti più significative.

Entrambi, come si è detto, muovono i primi passi in contesti che, pur modesti e marginali, contribuiscono nel plasmarne parte dell'immaginario, abilmente trasfigurato nelle rispettive opere. L'infanzia ad Alessandria d'Egitto è per Ungaretti «tutta meravigliata»,⁴ intrisa dei racconti della madre e della «cara Dalmata», che – come indicato da Ossola – rappresentano la «fonte inesauribile di ricordi e fantasmi rievocati sin dai primi anni di lontananza dall'Egitto».⁵ Non si dimentichi, inoltre, l'influenza esercitata dai fratelli Thuile e dalla frequentazione della loro vastissima «biblioteca romantica [...] arricchita con opere dei poeti e degli scrittori contemporanei».⁶ Per Martini il discorso non è dissimile: l'impronta medievale di Treviso, città natale, e il precoce contatto con Faenza, storica terra di vasi e di ceramiche, congiuntamente alla predilezione per il racconto, costituiscono il contributo decisivo che fa della narrazione e della sensibilità classica, intrisa di sperimentalismo, il perno della sua arte.⁷

³ Tutti i riferimenti alla biografia di Ungaretti sono tratti da A. SACCONI, *Ungaretti*, Roma, Salerno Editrice, 2012 e da C. AURIA, *La vita nascosta di Giuseppe Ungaretti*, Firenze, Le Monnier, 2019. Le informazioni relative alla biografia di Martini sono tratte da E. PONTIGGIA, *Arturo Martini. La vita in figure*, Monza, Johan & Levi Editore, 2017.

⁴ G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a c. di C. Ossola, Milano, Mondadori, 2009, p. 133.

⁵ C. OSSOLA, *Ungaretti, poeta*, Venezia, Marsilio Editori, 2016, p. 252.

⁶ UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p. 753.

⁷ Cfr. PONTIGGIA, *Arturo Martini. La vita in figure*, pp. 11-16.

La vita cosmopolita e intellettuale delle grandi città europee, tuttavia, costituisce ben presto un seducente polo d'attrazione, sia per lo scultore che per il poeta. Nel 1909 Martini si reca a Monaco di Baviera, città che gli consente di entrare in contatto con de Chirico, e successivamente a Parigi, ove l'attenzione è tutta rivolta alle fisionomie di Modigliani. Anche Ungaretti, a partire dal 1912, soggiorna nella capitale francese, facendosi protagonista e testimone privilegiato di quel mondo intellettuale riunitosi attorno alla *Closerie de Lilas* e al *Café de Flore*, dove ha modo di frequentare alcune delle figure più rappresentative del panorama artistico contemporaneo e internazionale. Contesto segnato, peraltro, dal primo, cruciale incontro con alcuni tra i più originali esponenti della scena italiana – Soffici, de Chirico, Savinio, Carrà, Magnelli, Modigliani – con i quali il poeta instaura un solido e duraturo confronto.⁸

Nondimeno, l'intenso e stimolante periodo parigino si conclude bruscamente con l'entrata in guerra dell'Italia: è il 24 maggio del 1915. Ungaretti, che si trova già a Milano, accoglie con animo interventista sia l'insorgere del conflitto che l'assegnazione al 19° Reggimento di fanteria, ma si scontra repentinamente con la tragica realtà del Carso.

[...] prima che scoppiasse la guerra, ero [...] un interventista. Posso essere un rivoltoso, ma non amo la guerra. Sono, anzi, un uomo della pace. Non l'amavo neanche allora, ma pareva che la guerra s'imponesse per eliminare finalmente la guerra. Erano bolle, ma gli uomini a volte s'illudono e si mettono in fila dietro alle bolle.⁹

È in guerra, infatti, che avviene l'identificazione del poeta con l'«uomo di pena»,¹⁰ reduce dalla quotidiana frequentazione della morte e del conseguenziale dilatarsi dell'«appetito di vivere». ¹¹ Temi che finiscono inevitabilmente per riflet-

⁸ Cfr. C. BORONI, *Lo sguardo di Ungaretti. Visività e influenza dell'arte figurativa nella poesia ungarettiana*, Sestri Levante, Gammarrò, 2021, p. 29.

⁹ UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p. 755.

¹⁰ Ivi, p. 872. È il medesimo poeta a definire sé stesso, all'interno della lirica *Pellegrinaggio*, con l'espressione «uomo di pena» – «autoritratto» che fu «sempre caro ad Ungaretti».

¹¹ Ivi, p. 755.

tersi nelle liriche composte in trincea e confluite, nel 1916, all'interno del *Porto Sepolto*. Martini, di rimando, non si arruola volontariamente per il fronte né manifesta un particolare entusiasmo in vista del reclutamento. Lo scultore infatti – presentatosi come esperto fonditore – alterna l'impiego come operaio a periodi di licenza, malattia e ricovero, culminati nella prigionia presso la caserma di San Gervaso, accusato di diserzione. Scrive a Comisso: «ho passato in questi ultimi tempi tante peripezie, tristissime, sopra tutto per l'anima»,¹² ma la conclusione della guerra, da sola, non esaurisce né le tensioni individuali né collettive.

L'uscita dal conflitto inaugura per l'Italia una fase di singolare frustrazione e instabilità, acuita dalla manifesta inadeguatezza del regime liberale nel fronteggiare le istanze sociali e politiche di un Paese duramente segnato dalla crisi economica. La criticità del contesto offre a Benito Mussolini il terreno fertile nel quale sperimentare l'efficacia dello squadrismo, presentandosi poi come possibile restauratore dell'ordine. «Seguo con attenzione il movimento di Mussolini, ed è, credimi, la buona via. Bisogna voltarsi di là».¹³ Queste le parole che Ungaretti rivolge a Papini in una lettera del 1918, preannunciando la successiva iscrizione ai Fasci di Combattimento: unico partito, secondo il poeta, capace di interpretare «la tradizione e l'avvenire in modo genuino».¹⁴ Non stupisce, pertanto, né la determinazione con cui Ungaretti – in occasione della ristampa aggiornata del *Porto Sepolto*¹⁵ – insiste affinché l'opera venga preceduta da una prefazione redatta dal Duce, né la *precoce* adesione al Partito

¹² A. MARTINI, *Le lettere di Arturo Martini*, con testi di M. De Micheli, C. Gian Ferrari, G. Comisso, Milano, Charta, 1992, p. 46. Lettera di Martini a Giovanni Comisso, Faenza, 28 maggio 1918.

¹³ G. UNGARETTI, *Lettere a Giovanni Papini (1915-1948)*, a c. di M.A. Terzoli, Milano, Mondadori, 1988, p. 233. Lettera di Ungaretti a Papini, s.d., ma novembre-dicembre 1918.

¹⁴ ID., *La lotta elettorale – il discorso di Clemenceau – Aderisco alla Patria e alla Rivoluzione*, «Il Popolo d'Italia», 13 dicembre 1919. Il poeta aveva incontrato per la prima volta Mussolini nel febbraio-marzo 1915 presso la sede del quotidiano, al quale aveva iniziato a collaborare nel 1919, come corrispondente da Parigi.

¹⁵ Il riferimento è all'edizione del *Porto Sepolto*, pubblicata presso la Stamperia Apuana di Ettore Serra. Si tratta di un'edizione di lusso, comprensiva della prefazione di Benito Mussolini e dei fregi realizzati da Francesco Gamba.

Nazionale Fascista, seguita dalla sottoscrizione del *Manifesto degli intellettuali fascisti*. E il poeta, a suo modo – pur negando l'intenzione di una concreta partecipazione politica – si fa, a tutti gli effetti, interprete dell'idea di rinnovamento ispirata da Mussolini: infatti, accanto all'attività poetica e all'incarico di burocrate presso le istituzioni fasciste, Ungaretti si prodiga con tenacia all'opera propagandistica promossa dal regime, facendone l'oggetto privilegiato di un cospicuo numero di conferenze e articoli. Impegno nel quale persevera anche nel corso del secondo soggiorno in Brasile, ove si dedica all'insegnamento presso l'Università di San Paolo.¹⁶ Un incarico che – congiuntamente all'assunzione del ruolo di portavoce all'estero della rinascita italiana – si rivelerà poi determinante nel conseguimento dell'agognata nomina a professore ordinario di *Storia della letteratura italiana moderna e contemporanea* presso l'Università di Roma. Scrive, a tal proposito, De Cicco, direttore generale degli italiani all'estero, in una lettera indirizzata a Bottai:

L'Ungaretti non solo ha tenuto la cattedra di letteratura italiana presso l'Università di S. Paolo con altissimo onore per i nostri studi [...], ma altresì si è prodigato anche al di fuori dell'ambito della scuola nella divulgazione tenace ed autorevole del pensiero e dell'arte italiana. Il suo contegno politico è stato poi ispirato a saldezza di sentimenti nazionali e fascisti [...] anche negli ultimi momenti della permanenza dell'Ungaretti in Brasile [...].¹⁷

Non dobbiamo illuderci, del resto, che Ungaretti aderisca al fascismo senza avere ben chiari i propri obiettivi. Il poeta, infatti, mirando al pubblico riconoscimento del valore della propria poesia e all'assunzione del «ruolo di intellettuale organico al regime»,¹⁸ seppe cogliere appieno le opportunità derivanti

¹⁶ Cfr. AURIA, *La vita nascosta*, p. 230. Ungaretti, che aveva già soggiornato in Brasile nel periodo compreso tra il 1927 e il 1928, si reca nuovamente a San Paolo, città in cui risiede dal 1937 al 1942, dedicandosi sia all'insegnamento universitario che alla propaganda fascista.

¹⁷ *Telespresso del Ministero degli Esteri*, n. 77888, 29 luglio 1942, inviato da De Cicco a Bottai.

¹⁸ G. UNGARETTI, *Le lettere di una vita 1909-1970*, a c. di F. Bernardini Napolitano, Milano, Mondadori, 2022, p. 368.

dalla lunga vicinanza al Duce e alle istituzioni fasciste, non senza una certa dose di ostinazione. Si può ragionevolmente parlare, dunque – come sottolineato da Guarnieri – di un atteggiamento opportunistico,¹⁹ alla luce del quale è consentito interpretare le frequenti professioni di fede pronunciate dal poeta nei confronti di Mussolini, proclamando una «fedeltà assoluta verso il Duce [...] ch'è della vigilia e che nulla potrà mai scuotere».²⁰

Ed il mio Duce conosce la mia fede, sa ch'io fui sempre al Suo fianco nei momenti difficili, quando si riconoscono i veri amici, e sa che in qualsiasi momento sarei pronto a dare la mia vita per Lui. [...] mai nessuno è stato e sarà più di me ardente e fedele servitore del Regime.²¹

Anche il legame che Martini intrattiene con il regime fascista appare estremamente ambiguo e strutturato secondo una logica del *do ut des* non dissimile da quella che contraddistingue, in alcuni casi, la posizione di Ungaretti. Il principio di *dare e avere*, infatti – materializzandosi nella possibilità di ottenere commissioni per conto del potere ufficiale – si lega inevitabilmente a questioni economiche e all'intrinseca esigenza espressiva che guida l'opera martiniana, segnata dall'interesse esclusivo per la scultura. Non sorprenda quindi, in tale prospettiva, l'adesione formale di Martini al Partito Nazionale Fascista, avvenuta antemarcia e testimoniata dall'atto di sottoscrizione della tessera, datato 5 settembre 1922. L'unico documento autobiografico ove è chiarita l'originaria

¹⁹ Cfr. S. GUARNIERI, *Testimonianza su Ungaretti con tentativo di interpretazione*, in *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti* (Urbino, 3-6 ottobre 1979), a c. di C. Bo, M. Petrucciani, M.C. Angelini, et al., II, Urbino, Edizioni 4Venti, 1981, pp. 699-700.

²⁰ A. VERGELLI, «Un uomo di prim'ordine». *Giuseppe Ungaretti. (Documenti e altra corrispondenza inedita)*, Roma, Bulzoni Editore, 1990, p. 62. Lettera di Ungaretti a Ferretti, Marino, 3 luglio 1931.

²¹ AURIA, *La vita nascosta*, p. 156. Lettera di Ungaretti a Capasso Torre, 21 luglio 1928, conservata presso l'Archivio Nazionale dello Stato, Ministero Interno, DG di Pubblica Sicurezza, Divisione AA. GG. RR., catalogo A 1, Polizia, b. 28. Si tratta della lettera nella quale il poeta, rischiando di essere licenziato dal Ministero degli Esteri, difende sé stesso dall'accusa di aver diffamato la patria.

motivazione del coinvolgimento politico è rintracciabile nella lettera che lo scultore indirizza nel 1945 all'avvocato Raffaello Levi, incaricato della propria difesa durante il processo di epurazione: «Siccome morivo di fame col giolittismo ho creduto a questo movimento, cioè al fascismo, per il miglioramento delle sorti mie e dell'Italia».²²

Nelle prime fasi, dunque, l'artista riconosce nel fascismo – movimento compatibile con le proprie inclinazioni antiborghesi – il terreno fertile nel quale innestare le proprie aspirazioni e speranze. Un'istanza di «miglioramento», quella auspicata da Martini, che stabilisce un parallelismo tra il benessere collettivo e quello individuale, tra il rinnovamento nazionale e quello artistico. L'adesione al fascismo, tuttavia, pur non limitandosi al periodo antemarcia, si configura rapidamente come espressione di un atteggiamento pragmatico, che interpreta l'inserimento nell'area della cultura ufficiale come un'occasione di affermazione e profitto. Tale angolazione emerge con maggior forza nel periodo compreso tra gli anni Trenta e Quaranta, durante il quale la collaborazione di Martini alle opere celebrative del regime si intensifica in modo significativo. D'altronde – come sottolineato da Pontiggia – «il massimo sforzo costruttivo e propagandistico del regime coincide con il momento della massima affermazione martiniana, dopo il 1931, e anche per questo la committenza si è così spesso rivolta a lui».²³ Si pensi, in tal senso, all'esecuzione della *Vittoria Fascista* (1933) per il Palazzo delle Poste di Savona e alla realizzazione, su richiesta dell'architetto Marcello Piacentini, di due opere monumentali: l'*Atena* (1934-35), destinata a decorare la nuova sede dell'Università «La Sapienza» di Roma,²⁴ e il colossale

²² MARTINI, *Le lettere*, p. 264. Lettera di Martini a Levi, Venezia, 1° agosto 1945.

²³ E. PONTIGGIA, *Martini a Milano*, in *Arturo Martini*, pp. 17-36: 32.

²⁴ Piacentini viene designato dal medesimo Mussolini nelle vesti di coordinatore del gruppo di architetti incaricati della progettazione e dell'edificazione della nuova sede della «Sapienza». Il cantiere del polo accademico si protrae, di fatto, nel periodo compreso tra il 1932 – anno in cui il Duce ne approva e ne sottoscrive lo schema planimetrico – e il 1935 – al quale si colloca l'inaugurazione del maestoso complesso architettonico. Martini, in particolare, riceve l'incarico per l'Ateneo romano il 15 giugno 1934, data nella quale Piacentini gli commissiona una grande scultura da collocare nel piazzale antistante il

bassorilievo della *Giustizia corporativa* (1937), concepito per il Palazzo di Giustizia di Milano. Accanto agli incarichi statali, figura poi un cospicuo numero di opere prive di committenza, nate dal personalissimo slancio espressivo dell'ar-

Rettorato, in sostituzione della colonna monumentale originariamente prevista dal progetto. E la scelta di promuovere l'iconografia della *Minerva (Atena)* si colloca, di fatto, lungo una duplice direttrice: da un lato, si riconosce alla divinità la canonica funzione assegnatale dal culto romano e italico, accogliendone la consacrazione a protettrice del sapere applicato e delle attività intellettuali; dall'altro, si mira all'istituzione di un parallelismo tra la raffigurazione della dea – nella sua connotazione guerriera – e l'orchestrazione propagandistica del regime, stabilendo «legami indissolubili tra militarismo e istruzione». Anche il progetto del nuovo polo accademico si inserisce, d'altronde, nella più ampia opera di rinnovamento architettonico e urbanistico promossa dalle istituzioni fasciste, a sua volta riconducibile all'affermazione di uno stile autoctono e monumentale, capace di accordarsi alle istanze propagandistiche. Per un approfondimento sulla costruzione della nuova sede della «Sapienza» cfr. A. GRECO, *Piacentini e gli artisti*, in *Marcello Piacentini architetto 1881-1960*, Atti del convegno (Roma, 16-17 dicembre 2010), a c. di G. Ciucci, S. Lux, F. Purini, Roma, Gangemi Editore, 2012, pp. 39-51; EAD., «*Ora non ho più da fare*». *Riflessioni su Marcello Piacentini: Roma, la Città Universitaria, la rinascita dell'EUR*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», numero speciale in occasione delle celebrazioni per la realizzazione della Nuova Città Universitaria di Roma, n. s., 2018, pp. 81-100; F. IRACE, *Comprendere non cancellare: le città di nuova fondazione*, in *Arte e fascismo*, Catalogo della mostra (Rovereto, 14 aprile 2024 - 1 settembre 2024), a c. di B. Avanzi, D. Ferrari, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2024, pp. 167-77; I. MITRANO, *La Sapienza 1932-1935. Arte architettura storia*, Roma, Università La Sapienza, 2008; P. NICOLOSO, *Piacentini e Mussolini nella città universitaria di Roma 1932-1935*, Atti del convegno (Padova, 4-6 dicembre 2003), *L'Università e la città. Il ruolo di Padova e degli altri atenei italiani nello sviluppo urbano*, a c. di G. Mazzi, Bologna, Clueb, 2006, pp. 231-45; ID., *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Torino, Einaudi, 2008; M. REGNI SENNATO, *La costruzione della Città Universitaria. 1932-1935*, in *1935-1985. La "Sapienza" nella Città Universitaria*, a c. di E. Guidoni, M. Regni Sennato, Roma, Multigrafica Editrice, 1985. Per ulteriori informazioni relative alla *Minerva (Atena)* di Arturo Martini cfr. G. BASILE, *La Minerva di Arturo Martini restaurata*, Roma, Università degli Studi di Roma La Sapienza, 1997; G. FUSCONI, «*Io sono il vero etrusco*», in *Arturo Martini*, pp. 81-85; GIAN FERRARI, PONTIGGIA, VELANI, *Arturo Martini*, p. 192; I. MITRANO, *La Minerva di Arturo Martini. Storia dell'icona universitaria*, Roma, Polo museale, Sapienza Università di Roma, 2024: disponibile su polomuseale.web.uniroma1.it (consultato il 12/03/2026); E. PONTIGGIA, *Una Grecia visionaria. L'Athena di Arturo Martini*, «Palladio», 59-60, 2017, pp. 231-38.

tista e dotate, solo successivamente, di una collocazione pubblica.²⁵ Gruppo cui appartengono sculture influenzate dalla contemporaneità storica di Martini e, in alcuni casi, dal medesimo regime. Si consideri, a scopo esemplificativo, la realizzazione dell'opera *I morti di Bligny trasalirebbero* (1935-36), ispirata al discorso tenuto da Mussolini il 2 ottobre del 1935, annunciando l'invasione dell'Etiopia. Alla vittoria nella guerra d'Africa, del resto, si rifà anche il monumentale *Anno XIV* (1936), nel quale Martini rappresenta Ercole, allegoria del fascismo, nell'atto di schiacciare il Leone di Giuda, emblema dell'Abissinia. E non si dimentichi, infine, il moto di commozione suscitato dal terribile destino di Tito Minniti, pilota dell'aviazione italiana al quale è dedicata l'omonima scultura del 1936: un'opera che, nell'esaltare il martirio dell'eroe fascista, persegue finalità ideologiche e commemorative affini a quelle veicolate dall'*Epigrafe per un caduto della Rivoluzione*,²⁶ lirica ungarettiana composta nel 1935 e pubblicata nell'*Antologia dei poeti fascisti*. Martini, tuttavia – anche nell'affrontare tematiche esplicitamente fasciste – non realizza mai opere propriamente propagandistiche e i rapporti con il regime restano per lo più fortuiti e circostanziali, sintomo di una posizione ideologica ancora elusiva.²⁷ La *Giustizia corporativa*, per esempio, nonostante la denominazione e la dedica a Bottai,²⁸ non contiene né riferimenti all'ordinamento corporativo né richiami ideologici al fascismo, presentandosi altresì come «un'enciclopedia di miti, di figure, di immagini che compongono un coro polifonico intorno alla Giustizia».²⁹ E il discorso non è dissimile nel caso dell'*Atena*, opera il cui accento marziale appare emblematici-

²⁵ Cfr. PONTIGGIA, *Martini a Milano*, p. 32.

²⁶ UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p. 203.

²⁷ Cfr. PONTIGGIA, *Arturo Martini. La vita in figure*, p. 116.

²⁸ Cfr. A. MARTINI, *La Giustizia corporativa: altorilievo per il Palazzo di Giustizia in Milano*, introd. di R. Bacchelli, Milano, Edizioni del Milione, 1937. Nel frontespizio si legge «A / Giuseppe Bottai / che all'ordinamento corporativo / all'idea e alle norme / regnando Vittorio Emanuele III / Duce Mussolini / diede azione, pensiero, opera e fede / Arturo Martini / che da quell'idea / ebbe ispirazione a questa sua opera di scultore / dedica / MCMXXXVII-XV».

²⁹ GIAN FERRARI, PONTIGGIA, VELANI, *Arturo Martini*, p. 210.

camente minato dallo sguardo assorto e fanciullesco conferito alla divinità.³⁰ Di fatto, nonostante le parole che Martini riserva all'imponente scultura, evocando un parallelismo tra la sua realizzazione e l'incipiente guerra d'Etiopia,³¹ siamo ben lungi dalla canonica imponenza bellica dell'*Athena Promachos*, protettrice degli eserciti.³²

Forte del prestigio degli ultimi decenni e dei fruttuosi mesi di lavoro a Carrara, agli albori del 1942, lo scultore ottiene dal ministro Bottai un importante incarico presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia. Martini, nonostante l'iniziale esitazione, manifesta una spiccata attitudine all'insegnamento, benché a quest'altezza comincino ad affiorare i primi segni della crisi, culminata nella stesura della *Scultura lingua morta* (1945). L'artista, infatti, inizia ad avvertire la fine di un mondo – quello della classicità, della scultura, dell'Italia imperiale e del regime – e ne trasfigura abilmente il collasso all'interno del *Pegaso caduto* (1943), opera dalle anatomie picassiane, caratterizzata dalla contorsione ingloriosa del soggetto.³³ E alla medesima caduta del fascismo, lo scultore assiste, d'altra parte, con emblematico distacco: come si è detto, il moto di entusiasmo che aveva accompagnato l'avvio del movimento, non si era mai trasformato in un concreto coinvolgimento politico-ideologico. A ciò si aggiunga come, nel corso della Seconda guerra mondiale, Martini avesse iniziato a maturare una contrapposizione radicale nei confronti dei miraggi espansionistici e della dottrina militaristica avallata dall'ideologia fascista.³⁴

³⁰ Ivi, p. 192.

³¹ Cfr. G. SCARPA, *Colloqui con Arturo Martini*, a c. di M. Mazzola, N. Mazzola, introd. di G. Piovene, Milano, Rizzoli Editore, 1968, p. 162. Lo scultore confessa: «L'*Athena* è bella, ma maledetta. Con la passione del gesto dell'*Auriga di Delfo*, le ho alzato gli scudi. È la nostra *Athena* in armi, ed è scoppiata la guerra. Spero non che non la useranno più, dopo una stangata simile».

³² Cfr. GIAN FERRARI, PONTIGGIA, VELANI, *Arturo Martini*, p. 192.

³³ Cfr. PONTIGGIA, *Arturo Martini. La vita in figure*, pp. 228-29 e *Arturo Martini. La scultura interrogata. Opere dal 1934 al 1947*, Catalogo della mostra (Verbania-Pallanza, 1999), a c. di N. Stringa, Venezia, Marsilio Editori, 1999, pp. 10-11.

³⁴ *Ibid.*

Scrivo alla figlia Maria, nel 1943:

Gli uomini politici vogliono fare con le guerre (dicono) il bene nostro, ma cosa fanno loro del bene nostro? Noi desideriamo lavoro e pace e non ricchezze e imperi che portano quasi sempre dolori e scontentezze.³⁵

La caduta del regime fascista inaugura, sia per Ungaretti che per Martini, l'inizio di un lungo periodo di tribolazioni, segnato dalla messa in discussione di quegli incarichi acquisiti *per chiara fama*. Il poeta aveva ottenuto la nomina dal ministro Bottai il 24 ottobre del 1942, a seguito di un intervento diretto di Mussolini, e il medesimo iter aveva caratterizzato l'assegnazione dello scultore all'Accademia veneziana. Nel mese di luglio del 1944, il commissario regionale di Roma decreta la sospensione dall'insegnamento di venticinque professori della «Sapienza», tra i quali il medesimo Ungaretti, accusati di essere stati nominati «senza concorso, d'autorità del Ministro, indipendentemente da chiamata della Facoltà».³⁶ La *Commissione di epurazione del personale universitario*, nel verificare la vicinanza tra Ungaretti e il fascismo, non poteva trascurare la prefazione dell'*Allegria*, nella quale il poeta esprimeva devozione nei confronti del Duce, la dedica a Benito Mussolini di *Popolo*,³⁷ l'*Epigrafe per un caduto della Rivoluzione*³⁸ – quella fascista – e la *Pietà romana*,³⁹ interpretata sotto forma di velata esaltazione dell'ideologia.⁴⁰ Non sorprende, dunque, come Ungaretti – incalzato dal processo – inizi a compiere una singolare opera

³⁵ MARTINI, *Le lettere*, p. 236. Lettera di Martini alla figlia Maria, Chiampo, 4 settembre 1943.

³⁶ Cfr. AURIA, *La vita nascosta*, p. 257. Estratto della relazione riassuntiva della Commissione di risanamento del 25 luglio 1944.

³⁷ Per uno studio sulla dedica a Benito Mussolini cfr. M. GRIMALDI, *Il Popolo di Ungaretti. Storia di una dedica*, «Nuova rivista di letteratura italiana», XXVII, 1, 2024, pp. 109-42.

³⁸ UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p. 203.

³⁹ Ivi, p. 217.

⁴⁰ Cfr. AURIA, *La vita nascosta*, pp. 257-58. Osservazioni sollevate da Luigi Salvatorelli, membro della Commissione, e contenute all'interno del *Verbale della Commissione di epurazione del personale universitario*, 8 settembre 1944.

di autocensura e riscrittura del proprio passato, tentando di minimizzare, eludere e persino negare i rapporti intrattenuti con il fascismo.⁴¹ Il procedimento a carico del poeta si protrae, dopo un travagliato iter giudiziario, sino al 1947, anno nel quale la facoltà di Lettere della «Sapienza», chiamata ad esprimersi, conferma definitivamente la legittimità della cattedra.

Il 19 aprile 1945, di rimando, rappresenta per Martini una data cruciale: è il giorno in cui la «Gazzetta ufficiale» pubblica un decreto legislativo che annulla tutte le nomine nelle accademie ottenute tra il 1938 e il 1943, senza «le garanzie di regolari pubblici concorsi».⁴² Accusato di aver preso la tessera del Partito antemarcia e di aver svolto apologia del fascismo attraverso alcune opere scultoree, Martini viene sospeso dall'insegnamento. Infatti – come evidenziato da Pontiggia – il «lirismo senza tempo» di opere quali *Vittoria Fascista*, *I morti di Bligny trasalirebbero*, *Tito Minniti*, *Leone di Giuda* e *Giustizia corporativa*, non era «bastato a preservare l'artista dall'epurazione».⁴³ L'azione difensiva, avviata nel corso del processo, individua la propria fonte privilegiata nella già citata lettera indirizzata all'avvocato Levi, nella quale Martini insiste sulla dipendenza dell'artista dalla committenza e riferisce, al contempo, un'informazione di rilievo:

[...] tanto nelle commissioni, che per lavori mi sono finto ammalato, tanto è vero che nell'arengario di Milano gli ultimi quattro bassorilievi, dovendo dedicarli alla marcia su Roma, ai quadrunviri, ecc., non li ho fatti.⁴⁴

Parole, quelle di Martini, che sembrano suggerire la maturazione di una qualche insofferenza nei confronti del regime, cui è ricondotta, a scopo esemplificativo,

⁴¹ Cfr. F. CORVI, *Sulle tracce dell'uomo di pena: tra i documenti ungarettiani del Fondo Antonio Baldini*, «Lettere Italiane», 61, 1, 2009, pp. 80-109, ove è pubblicato il documento inviato ad Antonio Baldini.

⁴² Cfr. PONTIGGIA, *Arturo Martini. La vita in figure*, p. 237 (Gazzetta Ufficiale, serie generale n. 47, 19 aprile 1945).

⁴³ Ivi, pp. 239-40.

⁴⁴ MARTINI, *Le lettere*, p. 264. Lettera di Martini a Levi, Venezia, 1° agosto 1945.

la mancata esecuzione della seconda serie di rilievi, commissionatagli nel 1941 per il Palazzo dell'Arengario.⁴⁵ La vicenda giudiziaria a carico dello scultore si conclude, infine – come per Ungaretti e per moltissimi altri – con esito favorevole. Il processo di epurazione avviato nel secondo dopoguerra si rivelerà, di fatto, scarsamente incisivo: un *fallimento* imputabile, da un lato, all'esigenza di preservare la continuità dell'apparato amministrativo e burocratico dello Stato e, dall'altro, alla definizione dei nuovi equilibri di Jalta. Martini, tuttavia, nonostante la restituzione della cattedra, opererà per il definitivo abbandono dell'attività didattica: il profondo sentimento di umiliazione derivante dal «pubblico ludibrio»⁴⁶ ostacolerà, infatti, il conseguimento di un epilogo sereno.

Emerge con chiarezza, dunque, come il rapporto intrattenuto tra i due intellettuali e il fascismo sia stato più volte ridimensionato, respinto o taciuto. Strada intrapresa, del resto, da molti italiani che nell'immediato dopoguerra avvertirono l'esigenza di ripristinare la propria immagine, affrancandosi da un passato gravoso e deludente. Una presa di distanza dettata, senza dubbio, anche dalla necessità di salvaguardare il proprio *status* sociale, ma che si rivela, in ultima analisi, non strettamente determinante per la conservazione degli incarichi pubblici: in Italia, di fatto, gran parte di coloro che avevano ricoperto posizioni di rilievo grazie all'esplicita adesione al regime non viene sottoposta – anche in virtù dell'amnistia e dei nuovi assetti determinati dalla Guerra Fredda – a concreti provvedimenti disciplinari, né tantomeno rimossa dalla propria carica, indipendentemente da eventuali pubbliche ammende. Ciononostante, Ungaretti ebbe il tempo e il modo di elaborare una biografia "ideale", mentre Martini, scomparso nel 1947, riuscì a stento ad assicurarsi

⁴⁵ Martini aveva già realizzato cinque rilievi per il Palazzo dell'Arengario. Sulla base di quanto confidato dallo scultore a De Luigi, la seconda serie, inizialmente affidata a Marino Marini, avrebbe dovuto rappresentare i seguenti temi: «1848-59 *Le cinque giornate di Milano* (e Risorgimento) / *L'intervento* (1915) / *La fondazione dei fasci* 1919 / *La marcia su Roma* / *L'impero affidato ai milanesi* 1936 (discorso del Duce)». Per la lettura integrale della lettera, dalla quale è estratto il passaggio sopracitato, cfr. *Arturo Martini. Opere degli anni Quaranta*, Catalogo della mostra (Venezia, 1989), a c. di N. Stringa, Milano, Electa, 1989, p. 160.

⁴⁶ PONTIGGIA, *Arturo Martini. La vita in figure*, p. 241.

la distruzione di alcuni bozzetti sulla storia del fascismo; pannelli che aveva realizzato dieci anni prima e che, alla luce del mutato contesto storico, potevano apparirgli obsoleti e rappresentare un'indubbia fonte di preoccupazione.⁴⁷

2. Il contesto culturale del «Ritorno all'ordine»

Una cospicua parte dell'attività poetica di Ungaretti e dell'opera scultorea di Martini è ascrivibile, come si è visto, al contesto storico che si protrae dal primo dopoguerra alla caduta del regime fascista. Scenario segnato, in ambito artistico e letterario, dall'istanza di consolidamento di un *nuovo ordine classico*, avvertita in tutta Europa sin dagli albori del secolo⁴⁸ e accelerata, almeno in parte, dall'esperienza della Prima guerra mondiale e dalla conseguente esigenza di un «ritorno umano nella luce dell'innocenza prima».⁴⁹ Di fatto, se di «Ritorno all'ordine»⁵⁰ si inizia esplicitamente a discutere nel 1919, il richiamo ai valori classici affonda le proprie radici nel fervente clima culturale del ventennio precedente, imponendosi come possibile reazione all'originalità e agli eccessi delle avanguardie, pur individuando nelle medesime il terreno fertile

⁴⁷ L'aneddoto risale al 1946 ed è tratto da un'intervista a Roberto Bertagnin, genero e ultimo allievo dello scultore, trasmessa nella puntata *Arturo Martini* nell'ambito della serie di documentari «Dorian. L'arte non invecchia», dedicata ai grandi artisti del Novecento.

⁴⁸ Cfr. una lettera di Soffici a Papini, datata 20 febbraio 1903, nella quale l'autore scrive: «Ora è l'ordine che si attende e i materiali di tante rovine devono pure servire alla ricostruzione di qualche cosa di grande [...]. Un desiderio grande di ordine, di precisione e di chiarezza», annunciando: «C'incamminiamo verso il classicismo», in G. PAPINI, A. SOFFICI, *Carteggio, I, 1903-1908. Dal «Leonardo» a «La Voce»*, a c. di M. Richter, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1991, pp. 414-15.

⁴⁹ A. SOFFICI, *Dichiarazione preliminare*, «Rete Mediterranea», I, I, Firenze, marzo 1920 e ID., *Estetica e politica. Scritti critici 1920-1940*, a c. di S. Bartolini, Chieti, Solfanelli, 1994, pp. 64-65, 72-73, 75-76. Pubblicato in E. PONTIGGIA, *Il Ritorno all'ordine*, Milano, Abscondita, 2005, pp. 52-54.

⁵⁰ Per un approfondimento sul «Ritorno all'ordine» in Europa si vedano PONTIGGIA, *Il Ritorno all'ordine*, pp. 123-81 e *L'idea del classico. 1916-1932. Temi classici nell'arte italiana degli anni Venti*, Catalogo della mostra (Milano, 8 ottobre - 31 dicembre 1992), a c. di E. Pontiggia, M. Quesada, Milano, Fabbri Editori, 1992.

nel quale innestarsi. Il fenomeno coinvolge, infatti, sin dai primi anni Dieci, un gran numero di critici e artisti, rilevando un primo referente nelle geometrie cubiste, per estendersi alla molteplicità degli orientamenti e delle forme espressive, pur eludendo qualsivoglia cognizione univoca di *classicità*.⁵¹ Ed eterogenei sono, del resto, i modelli, le epoche e i luoghi, assorbiti e rinnovati entro i confini del nuovo paradigma. Nondimeno, benché le differenze siano talvolta vistose, è possibile rilevare alcuni punti di convergenza tra le singole esperienze artistiche: dalla sospensione del tempo all'individuazione di leggi eterne e immutabili, dalla componente idealista a quella metafisica, dalla centralità della figura umana all'impersonalità dell'opera, dalla riconfigurazione dello spazio alla sintesi.⁵² Caratteristiche alla cui definizione contribuiscono numerosi artisti e intellettuali italiani, protagonisti di una vasta riflessione teorica che individua nelle riviste il proprio centro propulsore.

Il versante artistico, in particolare, riconosce nel mensile «Valori Plastici», fondato da Mario Broglio ed edito dal 1918 al 1921, il luogo privilegiato nel quale assistere e partecipare al dibattito italiano sulla classicità e sul rinnovamento dei linguaggi espressivi. Attorno alla rivista si raccolgono, d'altronde, alcune eminenti personalità dell'ormai conclusa stagione della «Metafisica», pubblicandovi alcuni tra i contributi critici più significativi del periodo. Scrive, a tal proposito, Ungaretti:

Lo stesso nome di *pittura metafisica* e di *valori plastici*, dato alle prime ricerche, sta a indicare in quale senso si presentasse subito il problema della materia o della tecnica da un lato, problema di tradizione, e d'altro lato, il problema dell'attualità del soggetto, problema di ispirazione. Una medesima scuola proclamava la necessità d'una pittura metafisica e si fermava a meditare sui valori plastici non in due momenti distinti della sua attività, ma in un medesimo momento risolutivo.⁵³

⁵¹ Cfr. E. PONTIGGIA, *L'idea del classico. Il dibattito sulla classicità in Italia 1916-1932*, in *L'idea del classico*, pp. 10, 38-43.

⁵² Cfr. PONTIGGIA, *Il Ritorno all'ordine*, pp. 171-81.

⁵³ G. UNGARETTI, *Caratteri dell'arte moderna*, in ID., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a c. di M. Diacono, L. Rebay, Milano, Mondadori, 1986, pp. 277-280: 277.

Il poeta, di fatto, riconosce all'attività esercitata dal mensile e ai suoi protagonisti un ruolo cruciale nell'elaborazione del nuovo paradigma, godendo – nel seguirne gli sviluppi – di una prospettiva ravvicinata, esito del sodalizio intrattenuto, sin dagli anni parigini, con Carrà, de Chirico e Savinio. Gruppo con il quale espone, peraltro, lo stesso Martini, aderendovi sino all'epilogo dell'esperienza. Osserva ancora Ungaretti, ribadendo l'importanza delle ricerche promosse da «Valori Plastici» e sollecitando il meritato riconoscimento delle stesse da parte della critica:

Mi dilungo su questi fatti perché sono gli stessi che hanno determinato non solo l'indirizzo della pittura, ma di tutta l'arte d'oggi: architettura, scultura, musica, poesia – e basterà che la critica si decida a non ignorare più tanta unità perché quest'unità sia finalmente feconda di risultati pratici invidiatissimi.⁵⁴

Nei medesimi anni il mensile di Broglio individua un equivalente letterario nella «Ronda», periodico attivo dal 1919 al 1923, con il quale condivide il percorso verso un *nuovo classicismo*, in sintonia con i ritmi imposti dal «Ritorno all'ordine». Emblematica, in tal senso, è la pubblicazione del *Prologo in tre parti*, nel quale Vincenzo Cardarelli, tra i fondatori della rivista, ne chiarisce le linee ideologiche, improntate sulla necessità di conciliare il culto del passato con la sua rielaborazione, proponendo un classicismo «metaforico e a doppio fondo».⁵⁵ E la visione espressa da Cardarelli, del resto, non è dissimile da quella che Ungaretti pubblica, appena un mese prima, sul «Popolo d'Italia», quotidiano di Mussolini al quale collabora per un anno come corrispondente da Parigi:

E mi pare che l'estro oggimai si muova per misterioso incontro d'inquietudine e di nostalgie [...]; come se il passato fosse la carne e l'avvenire l'idea, ma fossero un tutt'uno nell'immagine viva dattorno a noi.⁵⁶

⁵⁴ Ivi, p. 278.

⁵⁵ V. CARDARELLI, *Prologo in tre parti*, «La Ronda», I, I, aprile 1919.

⁵⁶ UNGARETTI, *Verso un'arte nuova classica. Prefazione alla 2ª edizione del Porto Sepolto*, in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, pp. 13-16: 14.

L'estetica espressa da «Valori Plastici», naturalmente, non si esaurisce nell'esistenza editoriale del mensile, ma evolve nella gestazione di una nuova classicità, che giunge a piena maturazione nei primi anni Venti. Contesto nel quale Margherita Sarfatti – scrittrice, giornalista, critica d'arte e mecenate – assume un ruolo di prim'ordine nell'organizzazione degli artisti gravitanti attorno al proprio salotto milanese. L'istanza di conciliazione tra antico e moderno e di rielaborazione della tradizione attraverso la *sintesi* culmina infatti nelle esperienze del «Novecento» e del successivo «Novecento Italiano», entrambe patrocinate da Margherita Sarfatti e destinate ad accogliere una compagine progressivamente più ampia di artisti, tra i quali il medesimo Martini.⁵⁷ L'influenza esercitata da Margherita Sarfatti, del resto, si rivela significativa tanto dal punto di vista artistico quanto sul piano politico, oltre che nell'area di intersezione tra i due ambiti: indubbio è il ruolo rivestito dalla scrittrice nell'ascesa al potere di Mussolini, nell'organizzazione della politica culturale del regime e nella definizione di un'«arte di Stato» che ne rispecchiasse i valori.⁵⁸

Infatti, benché nella propagazione europea del «Ritorno all'ordine» non si riconosca una matrice nazionalista, il panorama italiano individua nel *movimento* – convenzionalmente ascrivibile agli anni compresi tra il 1919 e il 1925 – un valido sostenitore del connubio tra fascismo e classicismo, avallato dall'orchestrazione propagandistica. Il regime, infatti, si nutre precocemente di una specifica idea di Roma, revisionata e manipolata in chiave ideologi-

⁵⁷ Cfr. PONTIGGIA, *L'idea del classico*, pp. 9-43 e EAD., *Il Ritorno all'ordine*, pp. 162-63.

⁵⁸ Sul ruolo esercitato da Margherita Sarfatti nell'orchestrazione propagandistica del regime e nell'articolazione di un'«arte di Stato» cfr. D. FERRARI, *Il sistema dell'arte in Italia durante il Ventennio*, in *Arte e fascismo*, pp. 31-47. Sulla visione espressa da Margherita Sarfatti cfr. PONTIGGIA, *L'idea del classico*, pp. 9-43 e *Da Boccioni a Sironi. Il mondo di Margherita Sarfatti*, Catalogo della mostra (Brescia, 1997), a c. di E. Pontiggia, Milano, Skira, 2002. Per un ulteriore approfondimento sul rapporto tra arte, cultura e fascismo cfr. G. SEMERARI, A. LEONE DE CASTRIS, F. DE FELICE, et al., *Matrici culturali del fascismo*, Bari, Università di Bari, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1977; A. TARQUINI, *Storia della cultura fascista*, Bologna, il Mulino, 2016; *Arte e fascismo*, a c. di Avanzi, Ferrari.

ca, che riconosce nel dominio fascista l'erede diretto di un passato glorioso.⁵⁹ Angolazione che – come osservato da Canfora – ne sostiene tanto la natura antidemocratica quanto l'ambizione espansionistica, affermando un principio di continuità fondato sull'assimilazione della classicità e dei suoi simboli.⁶⁰ Di qui, l'intensificarsi degli studi romani e l'attenzione rivolta all'etruscologia, la fondazione di nuove riviste classiche e il ruolo addebitato alla critica nell'individuazione delle caratteristiche di un'arte tipicamente italiana, per lo più coincidenti con gli ideali del classicismo moderno. Adeguamento che spiega la condanna, da parte della cultura fascista, nei confronti dell'arte *degenerata*,⁶¹ contrastata dal programmatico «ritorno al *realismo*, alla centralità della *figura umana*, a un'arte *facile e leggibile*, a un *monumentalismo* classicheggiante e a una *retorica* apologetica e pedagogica». ⁶² Nondimeno, è bene sottolineare come, sia in campo artistico che letterario, la pervasività della teoria resti solo parziale, consentendo, non di rado, esplicitamente o implicitamente, l'avvio di forme di sperimentazione tali da aver ben poco da invidiare alle avanguardie.

In ambito letterario, per esempio, è impossibile non considerare l'iscrizione cronologica delle prime raccolte ungarettiane nel contesto del «Ritorno all'ordine» e, al contempo, il carattere straordinariamente innovativo dell'opera del poeta. Riferisce, del resto, il medesimo autore:

Le mie preoccupazioni in quei primi anni del dopoguerra [...] erano tutte tese a ritrovare un ordine, un ordine anche, essendo il mio mestiere quello della poesia, nel campo dove, per vocazione, mi trovo più direttamente compromesso.⁶³

⁵⁹ Cfr. M. CAGNETTA, *Il mito di Augusto e la «rivoluzione» fascista*, in *Matrici culturali del fascismo*, pp. 153-84. All'affermazione del principio di *continuità* tra Impero romano e regime fascista concorre la meticolosa architettura del parallelismo tra la figura di Augusto e quella di Mussolini, funzionale alla mitizzazione del Duce nelle vesti di capo rivoluzionario e di restauratore dell'ordine.

⁶⁰ Cfr. L. CANFORA, *Classicismo e fascismo*, in *Matrici culturali del fascismo*, pp. 85-111.

⁶¹ Ivi, p. 106-7.

⁶² A. ASOR ROSA, *Storia europea della letteratura italiana*. III. *La letteratura della Nazione*, Torino, Einaudi, 2016, p. 282.

⁶³ UNGARETTI, *Ragioni di una poesia*, in ID., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, pp. 747-67: 751.

Preoccupazioni, quelle di Ungaretti, che si riflettono sulla genesi del *Sentimento del tempo*, sia dal punto di vista espressivo che contenutistico, traducendosi tanto nel recupero degli *strumenti* lirici tradizionali quanto nella loro necessaria attualizzazione:

Nacquero così, dal '19 al '25, *Le Stagioni*, *La fine di Crono*, *Sirene*, *Inno alla Morte*, e altre poesie nelle quali [...] cercai di accordare in chiave d'oggi un antico strumento musicale che, reso così di nuovo a noi familiare, hanno in seguito, bene o male, adottato tutti.⁶⁴

E ancora:

La difficoltà è di non turbare l'armonia del nostro endecasillabo, di non rinunciare ad alcuna delle infinite risorse che nella sua lunga vita ha conquistato, e insieme di non essere inferiori a nessuno nell'audacia, nell'aderenza al proprio tempo.⁶⁵

Non sorprenda, pertanto, come il poeta imprima alla raccolta caratteristiche non dissimili da quelle maturate nell'ambito delle coeve ricerche artistiche, facendo propri i canoni della *nuova* classicità e addebitando un ruolo essenziale alla forma, «alla perfezione dell'opera».⁶⁶ A ciò si aggiunga il prevalere di suggestioni mitiche e oniriche e il susseguirsi di «divinazioni metafisiche», assurte a «illusioni di tempo domato, di tempo fermo per sempre»:⁶⁷ aspetti che attraversano il *Sentimento* e che individuano un innegabile equivalente pittorico nelle atmosfere trascendentali di de Chirico.

⁶⁴ Ivi, p. 752.

⁶⁵ UNGARETTI, *Intervista con G. B. Angioletti: La poesia contemporanea è viva o morta?*, in ID., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, pp. 188-97: 191. L'idea di «perfezione dell'opera» espressa da Ungaretti individua una chiara analogia nel «ritorno al mestiere» sostenuto da de Chirico (G. DE CHIRICO, *Il ritorno al mestiere*, «Valori Plastici», I, 11-12, Roma, novembre-dicembre 1919; pubblicato in PONTIGGIA, *Il Ritorno all'ordine*, pp. 42-48).

⁶⁶ UNGARETTI, *Intervista*, p. 192.

⁶⁷ *Ibid.*

D'altro canto, se si considera il versante artistico, l'opera di Martini costituisce un esempio significativo di come la sperimentazione sia tutt'altro che estranea al periodo. Dall'adesione ai canoni del «Ritorno all'ordine», conseguente alla frequentazione di Mario Broglio e Margherita Sarfatti, sino alla realizzazione delle imponenti opere monumentali, lo scultore attraversa la prima metà del Novecento facendo della ricerca di nuovi linguaggi il pilastro della propria attività artistica. Martini, infatti, è un esponente della *moderna classicità* che pur non rinuncia, ai fini della propria indagine, alla sovversione degli schemi scultorei tradizionali. È un artista difficilmente ascrivibile, se non per breve tempo, all'uno o all'altro movimento, incostante nell'aderire a canoni precostituiti, insofferente nei confronti dei condizionamenti e dei compromessi stilistici imposti dalla cultura ufficiale. È un intellettuale che non teme il confronto con il proprio tempo e che intuisce, prima di altri, l'insufficienza di una poetica o di un linguaggio, ricercando nuove forme espressive con le quali interpretare il presente. Tensioni culminanti nella crisi profonda che investe, verso la fine degli anni Trenta, tanto l'idea di classicità, comprensiva della possibilità di conciliare antico e moderno, quanto la scultura, soverchiata dalle potenzialità della pittura. Il pensiero di Martini si riflette, del resto, nella pubblicazione della *Scultura lingua morta*, testo nel quale l'autore insiste sui limiti dell'arte plastica, sulla dipendenza della medesima dalla nobiltà del soggetto e dalle sue dimensioni, negandole ogni possibilità di vivere come fatto a sé stante. Critica radicale che non risparmia né «la prigione del nudo e della figura umana»⁶⁸ né l'assoggettamento della scultura moderna nei confronti dei modelli antichi: aspetti che avevano acquisito nuova centralità nel contesto del «Ritorno all'ordine». Scrive Martini:

Soltanto la scultura restò immobile nei secoli, [...] incapace di svolgersi nei moti quotidiani. [...] La scultura resta quello che è: lingua morta che non ha volgere [...]. Inutile riesumare gli avanzi del grande emporio antico [...]. Niente giustifica la sopravvivenza della scultura nel mondo moderno.⁶⁹

⁶⁸ A. MARTINI, *La scultura lingua morta e altri scritti*, a c. di E. Pontiggia, Milano, Abscondita, 2001, p. 13.

⁶⁹ Ivi, pp. 48-49.

Così, stilandone il certificato di morte, Martini nega alla scultura – alla medesima scultura alla quale aveva votato la vita – qualsivoglia possibilità di evasione dalla sua prigionia, portando alle estreme conseguenze quella crisi del linguaggio già avvertita nel lontano 1918, confluita nel «libro muto» delle *Contemplazioni*.

3. Consonanze poetiche

Nel 1918 Arturo Martini stampa con tecnica xilografica e pubblica a proprie spese, presso la Tipografia Lega di Faenza, un libretto composto da una quarantina di tavole, contenenti piccole figure geometriche nere, cripticamente disposte sul fondo bianco della pagina, come note musicali su uno spartito. Infatti, nel consacrare il pioneristico approdo dell'arte italiana alla scrittura asemantica, il «*liber mutus*» tende a configurarsi come un atto di ribellione nei confronti della falsità della parola e dell'ambiguità del linguaggio, soverchiati dalla pienezza di un silenzio meditativo e da un codice *subliminale*. La scelta stessa del titolo *Contemplazioni*, di conseguenza, appare significativa, suggerendo la tensione, tramite la libera interpretazione dei segni, verso un assoluto trascendentale e rarefatto.⁷⁰ L'aspirazione metafisica, d'altronde – al di là della risoluta e costante ricerca di nuove forme espressive – caratterizza l'intera opera martiniana, facendo del sogno, del desiderio e della contemplazione i temi privilegiati della sua indagine. Non sorprende, dunque, il significativo prevalere di figure protese verso l'alto, sospinte dal richiamo di un assoluto irraggiungibile, attratte dalla percezione dell'ignoto, proiettate verso un ideale o rappresentate nell'atto di un'incessante attesa. Un movimento ascensionale

⁷⁰ Cfr. M.G. TAVONI, *La voce del silenzio: percorsi storico critici per le Contemplazioni di Arturo Martini*, «Fogli». Rivista dell'Associazione Biblioteca Salita dei Frati di Lugano», 40, 2019, pp. 123-34: 127, ove si ipotizza che l'interazione di Martini con l'*Ornamento* sia avvenuta sullo sfondo del «fervido clima culturale e di misticismo che circolava allora a Faenza» e che il titolo sia ispirato a un capitolo dell'*Ornamento della vita spirituale* del mistico fiammingo trecentesco Ruysbroeck.

della figura cui è contrapposto un cospicuo gruppo di soggetti adagiati – desideranti o addormentati – evocativi della prossimità tra l’abbandono al sogno e uno stato di rivelazione improvvisa.⁷¹ Ed è innanzitutto nella componente epifanica e neoplatonica che è possibile riscontrare un primo parallelismo tra l’opera di Martini e la poetica ungarettiana, caratteristica del *Porto Sepolto* e dell’*Allegria*. Scrive Ungaretti nel 1949, rielaborando le conclusioni della conferenza *Poesia e civiltà*, presentata in diverse occasioni tra il 1933 e il 1936: «Oggi il poeta è tornato a sapere, ed avere gli occhi per vedere, e, deliberatamente, vede e vuole vedere l’invisibile nel visibile».⁷² E ancora:

C’è inoltre un mistero irriducibile, qualunque sia l’altezza cui possa arrivare la scienza [...]. La mente non ci arriverà mai, ma per via di sentimento, si può averne notizia.⁷³

Ungaretti, infatti, riallacciandosi alla lezione simbolista di Mallarmé, attribuisce alla poesia una funzione gnoseologica e le conferisce la capacità di avvicinarsi, seppur fuggacemente, all’essenza della dimensione originaria e a quanto di misterioso si cela al di sotto della percezione sensibile. Valore metafisico che, sul piano tecnico, si concretizza nel rinnovamento del linguaggio poetico: dalla frantumazione del verso tradizionale all’elevazione della parola a «ferita di luce», dalla sinteticità del contenuto all’adozione dell’analogia. Figura retorica, quest’ultima, che «s’ottiene scegliendo, nell’ordine visivo, la combinazione di oggetti meglio evocanti una divinazione metafisica», veicolando – coadiuvata dall’utilizzo di una parola scarna ed essenziale – un’«illuminazione favolosa» e improvvisa.⁷⁴

Il poeta, pertanto, riduce la parola «quasi al silenzio»,⁷⁵ conferendole, al contempo, una connotazione altamente evocativa e densa di significato. Essenzialità

⁷¹ Cfr. MARTINI, *La scultura*, pp. 129-41.

⁷² UNGARETTI, *Ragioni di una poesia*, pp. 760-61.

⁷³ ID., *Intervista con G. B. Angioletti*, p. 197.

⁷⁴ Cfr. ID., *Ragioni di una poesia*, pp. 758-59.

⁷⁵ *Ibid.*

della forma che, a partire dal 1920, si traduce nel percorso, tracciato da Margherita Sarfatti e dai futuri novecentisti, di una nuova poetica, che sappia reinterpretare l'antico in una prospettiva purista. E anche Martini, in sintonia con le nuove tendenze, fa propri i canoni della *moderna classicità*, eseguendo un busto femminile in gesso, emblematicamente definito «sasso». Avrebbe dichiarato:

Ho creduto in un primo tempo alla purezza di ogni manifestazione d'arte [...] e quindi che la scultura partisse dal sasso, dall'albero potato. Che bastasse mettere in luce un sasso perché il sasso visse di vita propria.⁷⁶

E ancora:

Nel sasso c'è tutto l'infinito, tutto senza misura: un grembo è sempre un fenomeno di ordine perfetto.⁷⁷

Le parole di Martini, tra l'altro, trovano una felice sintesi nell'esecuzione di un altro *Busto di fanciulla* (1920), caratterizzato dalla compattezza dei volumi e da una forma solida ed elementare, verosimilmente presentato in occasione della collettiva inaugurale della Galleria Arte, nel marzo del 1920.⁷⁸ Opera che individua un equivalente teorico nella conferenza *Il mondo visto plasticamente*,⁷⁹ nella quale è esplicitata la concezione della scultura come «grembo plastico», culminata – secondo Pontiggia – nella proposizione «di una plasticità originaria, come l'uovo o il sasso creati dalla natura».⁸⁰ E all'essenza primigenia del *sasso*,

⁷⁶ MARTINI in A. FRANCI, *Arturo Martini*, «L'Ambrosiano», 11 marzo 1931 e in A. PINGHELLI, *Arturo Martini*, «Vada Sabatia», 13 agosto 1932.

⁷⁷ SCARPA, *Colloqui*, p. 17.

⁷⁸ Cfr. PONTIGGIA, *Martini a Milano*, p. 23.

⁷⁹ *Ibid.* Martini tiene la conferenza ad appena quattro giorni dalla chiusura della mostra, l'8 dicembre 1920. La conferenza è attestata dai brevi trafiletti redazionali, comparsi identici su «Il popolo d'Italia» e «La sera», mentre il testo inviato a Broglio, affinché fosse pubblicato su «Valori Plastici», è andato perduto.

⁸⁰ *Ibid.*

cui è assimilato l'individuo levigato dalle acque, si rifà del resto il medesimo Ungaretti nella lirica *I fiumi*, stabilendo un parallelismo con il riconoscimento della propria identità per mezzo dell'elaborazione del passato:⁸¹

Stamani mi sono disteso
in un'urna d'acqua
e come una reliquia
ho riposato

L'Isonzo scorrendo
mi levigava
come un suo sasso.⁸²

Di conseguenza, sia nel «sintetismo espressivo della forma»⁸³ che nella ricerca di una purezza edenica, è possibile ravvisare un'ulteriore corrispondenza tra l'opera martiniana dei primi anni Venti e la *poesia pura* di Ungaretti, entrambe contraddistinte dalla riduzione della *totalità* in *essenziale*. Martini, infatti, nel pervenire alla progressiva semplificazione dei volumi e nel sostenere come nel sasso vi sia «tutto l'infinito», realizza un'operazione concettualmente affine a quella ungarettiana, improntata sulla sottrazione e sull'adozione della parola nella sua purezza e autonomia. Una parola scarna e isolata, assunta a folgorante illuminazione nel silenzio:

Quando trovo
in questo mio silenzio

⁸¹ Cfr. L. VELANI, *La scultura come poesia*, in *Arturo Martini*, pp. 63-68: 67-68.

⁸² UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, pp. 81-83.

⁸³ M. SARFATTI, *Considerazioni sulla pittura a proposito della nuova esposizione "Arte"*, «Il Convegno», Milano, 1° aprile 1920, pp. 69-74. Margherita Sarfatti, nel recensire la mostra del 1920 presso la Galleria Arte, scrive: «È necessario soffermarsi [...] sull'opera di Arturo Martini, che aspira ad un sintetismo espressivo della forma, senza deviazioni aneddotiche, interpretando il corpo umano alla guisa di un tronco d'albero, tutto rotondo e compatto nel suo gesto essenziale».

una parola
scavata è nella mia vita
come un abisso.⁸⁴

Nondimeno, con l'approdo al *Sentimento del tempo*, le soluzioni stilistiche e formali proposte nell'*Allegria* subiscono un mutamento radicale, segnato dal recupero delle forme metriche e delle strutture sintattiche tradizionali. La raccolta, infatti, appare fortemente condizionata, dal punto di vista espressivo e contenutistico, dall'intensificarsi della riflessione su Petrarca e Leopardi, dall'esperienza del soggiorno romano e, naturalmente, dall'iscrizione nel contesto culturale del «Ritorno all'ordine». Il tema del tempo e delle sue metamorfosi – vero e proprio *Leitmotiv* del *Sentimento* – si intreccia costantemente all'inarrestabile fluire delle ore e delle stagioni, all'imporsi di una rimeditazione sul rapporto tra eternità e morte, alla percezione della decadenza e della caducità della condizione umana. Sentimenti suscitati dalla visione di una Roma barocca che, immersa nell'«orrore del vuoto» e nelle sue rovine, si configura come *senhal* della precarietà e, al contempo, come fonte inesauribile di «antichi miti»:

[...] ma, vivendo a Roma, nel Lazio, come non potevano non diventarmi famigliari i miti, gli antichi miti? Li incontravo ovunque e continuamente, e accorrevano a rappresentare i miei stati d'animo con naturalezza. Non erano che voci del vocabolario accorse ad evocare i fantasmi che di frequente mi apparivano nella città dove vivevo.⁸⁵

La componente mitica e archetipica riecheggia, per esempio, all'interno de *L'Isola*,⁸⁶ componimento contraddistinto da un'atmosfera immateriale, alimentata dall'adozione di *topoi* tipici della letteratura arcadica e neoclassica, rintracciabili nella medesima opera martiniana. Alla dimensione onirica e rarefatta concorrono, inoltre, l'intricata rete di analogie e l'uso della sinestesia,

⁸⁴ *Commiato*, Locvizza il 2 ottobre 1916: UNGARETTI, *Vita. d'un uomo. Tutte le poesie*, p. 96.

⁸⁵ Ivi, p. 766.

⁸⁶ Ivi, p. 154.

dispositivi retorici che amplificano la percezione di una vertigine temporale, accentuando l'illusione di un presente sospeso ed eterno. Il recupero delle forme tradizionali, infatti, non ostacola la già sperimentata libertà analogica del poeta, intessuta di una fitta rete di sottili corrispondenze. Carattere che, congiuntamente all'utilizzo di un linguaggio non immediatamente fruibile, consente di inscrivere *L'Isola* e altri componimenti della raccolta tra gli antesignani dell'ermetismo. Nel *Sentimento* permane, infatti, quell'«illuminazione favolosa» che «s'ottiene dando tono, nell'ordine della psicologia, a quella sfumatura propensa a parere fantasma o mito»,⁸⁷ individuando ancora nel mistero la spinta propulsiva della creazione poetica. E la percezione dell'enigma, come già sottolineato, appare tutt'altro che estranea all'opera martiniana, nella quale il mistero non solo individua un equivalente plastico nelle figure in contemplazione, ma si configura, da un punto di vista teorico, come tratto costitutivo di una «quarta dimensione», quella della classicità e del mito. Osserva Martini all'interno dei *Colloqui*:

La grandezza degli antichi era loro naturale perché circondati da misteri.
Quando il mistero è rivelato muore il mito.⁸⁸

Gli «antichi», d'altra parte, rientrano in quel vastissimo repertorio immaginifico che Martini assimila e rinnova, cogliendo un numero straordinario di fonti e riferimenti:⁸⁹ dal mondo etrusco all'antichità ellenistica, dal Duecento al Quattrocento, da Bernini a Canova, da Gauguin a Modigliani. Non è dunque un caso che lo scultore, interrogato sul concetto di tradizione, finisca per pa-

⁸⁷ ID., *Ragioni di una poesia*, p. 759.

⁸⁸ SCARPA, *Colloqui*, p. 1.

⁸⁹ Si consideri, a scopo esemplificativo, il caso dell'*Atena*: espressione di un'eredità artistica che si protrae dall'antichità ellenistica – con l'esplicito influsso esercitato dall'opera fidiaca e dall'*Auriga di Delfi* – all'arte votiva etrusco-italica, per giungere al Quattrocento italiano, con l'evidente richiamo a un dettaglio dell'*Esaltazione della Croce* di Piero della Francesca. Per un approfondimento sulle fonti artistiche accolte e reinterpretate da Martini nella realizzazione della scultura cfr. GIAN FERRARI, PONTIGGIA, VELANI, *Arturo Martini*, p. 192.

ragonarla al «sangue» che scorre nelle vene, elevandola a principio costitutivo del rinnovamento del quale è egli stesso protagonista.⁹⁰ Peraltro, nell'istanza di integrazione tra classicità e modernità sostenuta da Martini è possibile scorgere quei medesimi *sforzi* ai quali allude Ungaretti nella nota premessa al *Sentimento del tempo*, introdotta a partire dall'edizione Novissima del 1936. Nota nella quale il poeta insiste sulla necessità di «trovare una coincidenza fra la [...] metrica tradizionale e le necessità espressive d'oggi».⁹¹ Afferma ancora Ungaretti nel 1963, parafrasando un articolo del 1935:⁹²

La memoria pareva invece a me indicasse come unica ancora di salvezza solo il canto, e con umiltà tornavo a rileggere Jacopone, Dante, Petrarca, Guittone, Tasso, il Cavalcanti, il Leopardi, cercando nel loro canto un'indicazione che potesse far rifiorire il mio.⁹³

Appare evidente, dunque, la centralità del ruolo rivestito dalla tradizione nel consolidamento della poetica ungarettiana e dell'opera martiniana. Influsso che si rivela tanto più significativo se si considera la straordinaria abilità di entrambi nell'approdare a un *canto* inedito, pur alimentato dal perentorio confronto con un'eredità secolare. A ciò si aggiunga come, sia in Ungaretti che in Martini, tenda a consolidarsi una specifica concezione dell'*arte*, intesa come campo di intersezione tra forme espressive distinte. Un'angolazione che consente, tanto al poeta quanto allo scultore, di trascendere i confini tra le singole discipline artistiche, riflettendosi nella varietà dei rispettivi repertori. A riprova di tale aspetto, è impossibile non considerare quale impatto abbiano esercitato le arti figurative nella lirica ungarettiana, significativamente attraversata da eloquenti e frequenti rimandi al campo semantico dell'esperienza visiva. Luce, ombra e colore assurgono, infatti, a elementi centrali sia nell'elaborazione poetica delle

⁹⁰ Cfr. MARTINI, *La scultura*, pp. 83-84. Si fa ivi riferimento alla risposta di Martini al referendum indetto dal quotidiano milanese «L'Ambrosiano», pubblicata il 9 marzo 1938.

⁹¹ UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p. 775.

⁹² Cfr. ID., *Costanza del canto nella poesia italiana*, «Gazzetta del Popolo», 13 marzo 1935.

⁹³ ID., *Ungaretti commenta Ungaretti*, in ID., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, pp. 815-28: 824.

immagini reali che delle suggestioni mentali, svelando l'adozione di un vero e proprio «dizionario pittorico».⁹⁴ Si pensi, al contempo, al profondo dialogo instaurato da Martini con la tradizione letteraria e, in particolar modo, con Leopardi, poeta cui lo scultore allude con maggior frequenza all'interno dei *Colloqui*. Le opere di ascendenza leopardiana, di fatto, sono molteplici e rintracciabili lungo l'intero arco temporale dell'attività dello scultore:⁹⁵ basti pensare al *Pastor fido* (1930) e al celebre *Palinuro* (1946). Il confronto, tuttavia, appare tanto più evidente osservando *Le stelle* (1932), opera nella quale Martini rappresenta due figure femminili d'impronta fidiaca, protese verso l'alto e immerse nell'osservazione degli astri. Nella tensione verticale dell'opera, infatti, è possibile rilevare un parallelismo con il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, benché Martini privi la contemplazione del cielo di qualsivoglia allusione alla tragicità della condizione umana, cedendo il passo a un sentimento di sconfinata meraviglia.⁹⁶ Ma il dialogo che *Le stelle* intrattengono con il mondo letterario si estende ben oltre la lirica leopardiana, culminando nell'omonimo testo ungarettiano del 1927, confluito all'interno del *Sentimento del tempo*.⁹⁷ Anche in questo caso, infatti, si scorge la presenza di uno slancio metafisico, che individua – nel rapporto analogico tra le «stelle» e le «favole» – il ciclico riaffiorare dei desideri e delle illusioni infantili, rianimati dalla speranza.

⁹⁴ A. ZINGONE, *L'«impronta» di Ungaretti e il linguaggio visivo di Dorazio*, in *«Il tramonto d'Europa». Ungaretti e le poetiche del secondo Novecento*, a c. di T. Spignoli, G. Manghetti et al., Firenze, Firenze University Press, 2023, pp. 123-41: 129. Per un approfondimento sul rapporto tra Ungaretti e le arti figurative cfr. C. BORONI, *Lo sguardo di Ungaretti; Ungà. Giuseppe Ungaretti e l'arte del XX secolo*, a c. di A. Madesani, Busto Arsizio, Nomos Edizioni, 2014; T. SPIGNOLI, *Giuseppe Ungaretti. Poesia, musica, pittura*, Pisa, ETS, 2014; *Pittura e poesia. Ungaretti e l'arte del vedere*, Catalogo della mostra (Firenze, 2003), a c. di A. Zingone, Firenze, Forma, 2023.

⁹⁵ Sulle assonanze tra la lirica leopardiana e l'opera scultorea di Arturo Martini cfr. GIAN FERRARI, PONTIGGIA, VELANI, *Arturo Martini*, pp. 96 e 174. Sul rapporto tra Martini e il mondo letterario – da Leopardi a Ungaretti – cfr. VELANI, *La scultura come poesia*, pp. 63-68 e MARTINI, *La scultura*, p. 130.

⁹⁶ Cfr. GIAN FERRARI, PONTIGGIA, VELANI, *Arturo Martini*, pp. 96 e 174.

⁹⁷ UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p. 182.

L'accostamento alla tradizione e al mito, la permeabilità tra linguaggi distinti e l'occasionale convergenza tematica trovano, infine, un ulteriore riscontro nella rappresentazione della vicenda del fedele nocchiero di Enea, narrata da Virgilio nel quinto e sesto canto dell'*Eneide*. Del resto, al mito di Palinuro, ingannato dal Sonno e precipitato in mare, guarda Martini nell'esecuzione del monumento celebrativo in ricordo del partigiano Masaccio, evocando la tragicità del destino che accomuna i due eroi: quello di Palinuro, che trova la morte prossimo al raggiungimento della meta, e quello di Primo Visentin, rimasto ucciso a guerra già conclusa, a un passo dalla Liberazione.⁹⁸ Ed emblematicamente l'opera – nel commemorare l'eroe e il suo sacrificio – riflette le medesime intenzioni che avevano guidato lo scultore nella realizzazione di *Tito Minniti* (1936), pur rivelando – a distanza di un decennio – un drastico capovolgimento ideologico: da un lato figura l'esaltazione del martirio fascista, dall'altro la celebrazione dell'impresa partigiana.⁹⁹ Un riposizionamento dell'orientamento politico che, a partire dal secondo dopoguerra, interessa molti sostenitori del regime, tra i quali – come si è visto – i medesimi Martini e Ungaretti. E se nello scultore l'affrancamento dagli antichi ideali si riflette nella realizzazione del *Palinuro*, è impossibile non considerare la risemantizzazione dell'*Epigrafe per un caduto della Rivoluzione* come un sintomo eloquente del tenace tentativo, perseguito dal poeta, di distaccarsi dal proprio passato: il componimento, di fatto, finisce per acquisire un'interpretazione diametralmente opposta all'originaria, tale da determinarne l'inclusione, nel 1964, in una raccolta di testi per un *Concerto per la Resistenza*.¹⁰⁰ Martini, peraltro, nel trasporre in marmo i versi virgiliani nei quali è descritta la fine del nocchiero, che «il cielo / e le stelle mirando, in mar fu tratto»,¹⁰¹ realizza

⁹⁸ Cfr. Arturo Martini. *La scultura interrogata*, p. 172. Testimonianza di Carlo Nicoli.

⁹⁹ Cfr. M. DE MICHELI, *Sotto il segno della scultura*, in Arturo Martini, a c. di M. De Micheli, C. Gian Ferrari, Milano, Electa, 1985, p. 23 e MARTINI, *La scultura*, p. 140.

¹⁰⁰ *Concerto per la Resistenza. 14 ottobre 1964. Testi poetici*, Torino, Circolo Musicale Toscanini A.R.C.I.

¹⁰¹ *Eneide*, VI, 498-99. I versi sono attinti dalla traduzione del poema virgiliano realizzata da

l'ultima delle sue opere contemplative, immortalando la figura di Palinuro nell'estremo, accorato slancio verso un ideale oramai irraggiungibile.¹⁰² Prospettiva alla quale si accosta il medesimo Ungaretti all'interno del *Recitativo di Palinuro*,¹⁰³ confluito nella *Terra Promessa*: raccolta contrassegnata dalla presenza del poema virgiliano e dei suoi luoghi.¹⁰⁴ Il componimento, infatti, avvalendosi della sestina e individuando le proprie parole-rima in «furia», «sonno», «onde», «pace», «emblema» e «mortale», richiama la fatalità di un destino al quale non è possibile sottrarsi, che arresta bruscamente ogni «impresa folle di raggiungere un luogo armonioso, felice, di pace: *un paese innocente*».¹⁰⁵ Sentimento che giunge al proprio apice nella sesta stanza e nel congedo, nei quali il poeta descrive l'estrema trasformazione di Palinuro in sasso, innestando un parallelismo con «la vanità di tutto, sforzi, allettamenti: di tutto che dipenda dalla misera terrena vicenda storica dell'uomo».¹⁰⁶ La riscrittura lirica e marmorea della fine del nocchiero virgiliano rientra, del resto, nella più ampia riflessione e trattazione sulla morte, assunta a sola possibilità per l'uomo di sottrarsi alla propria condizione mortale e alla morsa di una tensione, ancora irrisolta, verso l'assoluto.¹⁰⁷

Sotto l'egida del «Ritorno all'ordine» e nel più ampio orizzonte ideologico del fascismo, tende dunque a consolidarsi una complessa trama di corrispondenze tra linguaggi artistici distinti, accomunati da una profonda e reciproca compenetrazione. Affinità che si esprimono nell'istanza di sintesi formale e densità espressiva, nella pregnanza simbolica e in un radicato slancio metafisico, nonché nella rinnovata centralità attribuita alla tradizione, concepita

Annibale Caro e pubblicata postuma nel 1581.

¹⁰² Cfr. PONTIGGIA, *Arturo Martini. La vita in figure*, p. 241.

¹⁰³ UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, pp. 290-91.

¹⁰⁴ Ivi, p. 797.

¹⁰⁵ Ivi, p. 798.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Ivi, p. 1051.

non come semplice reiterazione del passato, ma come referente vivo, da interrogare e reinterpretare. Tali elementi trovano compiuta articolazione nelle poetiche di Ungaretti e Martini, veicolando – dalla parola lirica alla materia scolpita – una visione condivisa dell'arte, caratterizzata non soltanto da una vicinanza estetica, ma dal critico e serrato confronto con le contraddizioni e le istanze del proprio tempo.

Giuseppe Ungaretti e Arturo Martini: itinerari storico-artistici nel segno del «Ritorno all'ordine»

RIASSUNTO - Il saggio approfondisce il legame tra Giuseppe Ungaretti e Arturo Martini, mettendo in luce le corrispondenze biografiche ed evidenziando come la loro adesione a un comune quadro ideologico e culturale, riconducibile al fascismo e al contesto del «Ritorno all'ordine», si traduca nell'elaborazione di riflessioni e istanze artistiche affini, rivelando significative convergenze tra poesia e scultura.

PAROLE CHIAVE - Giuseppe Ungaretti; Arturo Martini; fascismo; ritorno all'ordine

Giuseppe Ungaretti and Arturo Martini: Historical-Artistic Itineraries Under the Banner of the «Ritorno all'ordine»

ABSTRACT - The essay explores the connection between Giuseppe Ungaretti and Arturo Martini, highlighting biographical parallels and showing how their adherence to a shared ideological and cultural framework, linked to Fascism and the context of the «Return to Order», resulted in the development of similar artistic concerns and reflections, revealing significant convergences between poetry and sculpture.

KEYWORDS - Giuseppe Ungaretti; Arturo Martini; fascism; return to order

