

QUINTO **MARTINI**



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
МУЗЕЙ ЭРМИТАЖ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

24 МАЯ
30 ИЮНЯ
2013 Г.

QUINTO **MARTINI**

MUSEO STATALE ERMITAGE
SAN PIETROBURGO

24 MAGGIO
30 GIUGNO
2013

Mandragora

QUINTO MARTINI

MUSEO STATALE ERMITAGE
SAN PIETROBURGO
24 MAGGIO - 30 GIUGNO 2013



Prof. Mikhail Piotrovskj
Direttore Generale

Prof. Georgij Vilinbakhov
Vice-direttore

Dott. Vladimir Matveev
Vice-direttore

Dott. Svetlana Adaksina
Vice-direttore, capo conservatore

Prof. Sergej Androsov
Direttore del Dipartimento dell'arte figurativa europea

MOSTRA

Curatore
Sergej Androsov

Progetto dell'allestimento
B.V. Kuzjakin, V.B. Korolev, Ju.M. Kolotilov, A.V. Mačikin, B.Ju. Stepanov

Coordinamento Organizzativo
Anna Kozarzewska

Prestatori
Teresa B. Martini, Marco Fagioli

Restauro e formatura dell'opera Mendicante
Opificio delle Pietre Dure, Settore materiali plastici direttore Laura Speranza, restauro Filippo Tattini

Formatura delle opere
La pioggia, Alcea, Il gallo, Natura
Filippo Tattini

Fusioni
Fonderia Artistica Ferdinando Marinelli, Firenze

Assicurazioni
Lloyd’s

Trasporti
Antonini&Faraoni s.r.l.

Si ringraziano per la collaborazione nell'organizzazione della mostra
Stefania Agnoletti, Associazione Amici del Museo Ermitage (Italia), Teresa B. Martini, Jan Giorgio Bigazzi, Fabrizio Buricchi, Dorianο Cirri, Antonio Di Tommaso, Marco Fagioli, Antonio Fallico, Stefania Martini, Maria Donata Mazzoni, Ufficio Cultura del Comune di Carmignano.

CATALOGO

Curatore
Consuelo de Gara

Saggi critici su Quinto Martini
Sergej Androsov
Marco Fagioli
Tomaso Montanari

Schede delle opere
Marco Fagioli e Lucia Minunno

Progetto grafico
Lorenzo Mennonna

Fotografie delle opere
Giorgio Commini per l’Archivio Quinto Martini
Lorenzo Mennonna

Traduzioni
Elena Biltchinskaia
Lorenza Gallotti

Fotolito
Puntoeacapo, Firenze

La realizzazione del catalogo è stata resa possibile grazie al contributo del Comune di Carmignano, ASM, Estra e Publiacqua.

Stampato in Italia presso Alpilito, Firenze

Mandragora s.r.l.
piazza del Duomo 9, 50122 Firenze
www.mandragora.it

ISBN 978-88-7461-198-0

КВИНТО МАРТИНИ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ЭРМИТАЖ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
24 МАЯ – 30 ИЮНЯ 2013 г.



Проф. Михаил Пиотровский,
Генеральный Директор

Проф. Георгий Вилинбахов,
Заместитель Генерального Директора

Докт. Владимир Матвеев,
Заместитель Генерального Директора

Докт. Светлана Адаксина,
Заместитель генерального Директора, главный хранитель

Проф. Сергей Андросов,
Заведующий Отделом западноевропейского изобразительного искусства

ВЫСТАВКА

Куратор
Сергей Андросов

Дизайн выставки
Б. Г. Кузякин, В. Б. Королев, Ю. М. Колотилоv, А. В. Мачикин, Б. Ю. Степанов

Организационное координирование
Анна Козаревска

Временно предоставили произведения
Квинто Мартини
Тереза Б. Мартини, Марко Фаджоли

Реставрация и формование произведения «Нищяя»
Опифичо делле Пьетре Дуре, Отделение пластичных материалов
Директор Лаура Сперанца, реставрация Филиппо Таттини

Формование произведений «Дождь», «Альчeya», «Петух», «Природа»
Филиппо Таттини

Отливки
Фондерия Артикаста Фердинандо Маринелли, Флоренция

Страхование
Ллойд’с

Перевозки
Антонини&Фараони с.р.л.

Благодарим за сотрудничество в организации выставки
Стефанию Аньоолетти, Ассоциацию Друзей Музея Эрмитаж (Италия), Терезу Б. Мартини, Яна Джорджо Бигацци, Фабрицио Бурикки, Дориано Чирри, Антонио Ди Томмазо, Марко Фаджоли, Антонио Фаллико, Стефанию Мартини, Мариу Донату Маццони, Отдел Культуры Муниципалитета Карминьяно

КАТАЛОГ

Куратор
Консуэло де Гара

Критические эссе, посвященные Квинто Мартини
Сергей Андросов
Марко Фаджоли
Томазо Монтанари

Комментарии к произведениям
Марко Фаджоли и Лючия Минунно

Графический проект
Лоренцо Меннонна

Фотографии произведений
Джорджо Коммини - Архив Квинто Мартини
Лоренцо Меннонна

Перевод
Елена Бильчинская
Лоренца Галлотти

Фотолитография
Пунтозакапо, Флоренция

Каталог создан благодаря финансовому содействию Муниципалитета Карминьяно, АСМ, Эстра и Публиаква

Отпечатано в Италии в «Альпилито», Флоренция

© 2013 Мандрагора Все права сохранены

Мандрагора с.р.л.
Пьяцца дель Дуомо, 9, 50122 Флоренция
www.mandragora.it

ISBN 978-88-7461-198-0



SOMMARIO

PRESENTAZIONI

- 9 Antonio Zanardi Landi
- 11 Dorianò Cirri
- 13 Antonio Fallico

SAGGI

- 16 LO SCULTORE QUINTO MARTINI
E LE SUE OPERE DONATE ALL'ERMITAGE
Sergej Androsov
- 26 FILI PER QUINTO MARTINI
Tomaso Montanari
- 34 QUINTO MARTINI: UN MODERNO CLASSICO
Marco Fagioli

46 CATALOGO

- 79 BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕЗЕНТАЦИИ

- 8 Антонио Дзанарди Ланди
- 10 Дориано Чирри
- 12 Антонио Фаллико

ОЧЕРКИ

- 20 СКУЛЬПТОР КВИНТО МАРТИНИ И ЕГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ,
ПРИНЕСЕННЫЕ В ДАР ГОСУДАРСТВЕННОМУ ЭРМИТАЖУ
Сергей Андросов
- 29 КВИНТО МАРТИНИ: СВЯЗУЮЩИЕ НИТИ ТВОРЧЕСТВА
Томазо Монтанари
- 40 КВИНТО МАРТИНИ, КЛАССИК-МОДЕРНИСТ
Марко Фаджоли

46 КАТАЛОГ

- 79 БИБЛИОГРАФИЯ

Я очень рад предоставленной мне возможности внести эти краткие размышления в каталог выставки Квинто Мартини в Эрмитаже, выставки, ознаменовавшей собой возвращение в Россию нескольких наиболее значительных произведений тосканского мастера, которым суждено остаться в Российской Федерации.

Этот очень важный дар еще больше сближает Италию и Россию под знаком искусства и идеально вписывается во многочисленные культурные мероприятия, проходившие в рамках «Года культуры» 1911 года и выставки «Лучшее в итальянской продукции сегодня» (Exhibitaly-Eccellenze italiane d'oggi) 2012 года, которые еще более укрепили высокое мнение русского народа об итальянском искусстве всех времен.

Выставка произведений мастера из Сеано - еще одна ценная возможность для дальнейшего развития отношений между Италией и Россией, а также развития культурных и художественных ценностей нашей страны: так, например, флорентийское камнеобрабатывающее предприятие «Opificio delle pietre dure» реставрировало произведения Мартини в русле известной во всем мире высоко ценимой традиции.

Эрмитаж становится еще более «итальянским», благодаря произведениям скульптора, художника и писателя, который оказал огромное влияние на художественную жизнь Тосканы и Италии в двадцатом веке и придал еще большую живость творческим дискуссиям того времени, сохраняющим актуальность и сегодня. Квинто Мартини – художник, отстаивавший социальную роль искусства и в то же время приверженный непреходящим ценностям крестьянского мира, сумел дать жизнь произведениям, многие из которых украшают сейчас парки и площади итальянских городов.

Антонио Дзанарди Ланди
Посол Италии в Москве

Sono particolarmente lieto di poter contribuire con alcune brevi riflessioni al catalogo della mostra di Quinto Martini all'Ermitage, che testimonia il ritorno in Russia di alcune tra le opere piu' significative dell'artista toscano, oggi destinate a rimanere nella Federazione Russa.

Si tratta di una donazione importante, che avvicina ancor piu' Italia e Russia nel segno dell'arte e si affianca idealmente alle numerose iniziative culturali che con l'Anno della Cultura del 2011 ed Exhibitaly-Eccellenze italiane d'oggi nel 2012 hanno contribuito ad alimentare il tradizionale apprezzamento del popolo russo nei confronti dell'arte italiana di ogni epoca.

La mostra del Maestro di Seano costituisce peraltro un'ulteriore, preziosa opportunita' di promozione delle relazioni tra Italia e Russia e delle eccellenze artistico-culturali del nostro Paese, come l'Opificio delle pietre dure di Firenze, che ha curato il restauro delle opere di Martini, nel solco di una tradizione conosciuta e apprezzata in tutto il mondo.

L'Ermitage acquista un carattere ancor piu' marcatamente "italiano", e lo fa attraverso le testimonianze artistiche di uno scultore, pittore e scrittore che ha segnato la vita artistica toscana e italiana del '900, donando al dibattito culturale di quell'epoca una vivacità ancora oggi pienamente attuale. Quinto Martini, artista dotato di una forte passione civile e al contempo legato ai valori senza tempo del mondo contadino, ha saputo dar vita ad una produzione artistica non a caso spesso destinata agli spazi "civili" delle città italiane.

Antonio Zanardi Landi
Ambasciatore d'Italia a Mosca

С особым чувством я сопровождаю произведения Квинто Мартини в Эрмитаж.

Его присутствие в этом музее - признание высоких заслуг художника, выдающегося представителя нашего искусства и нашего знаменитого земляка.

Сын своего времени и своей земли, навсегда сохранивший ей верность, мастер, свободный от диктата идеологических и художественных учений, Квинто сумел обогатить свой самобытный стиль всем тем лучшим и новаторским, что было в современном ему искусстве, и установить плодотворные отношения с крупнейшими творческими личностями своего времени. И теперь здесь, в Эрмитаже, он будет находиться рядом с великими мастерами всех времен, сохраняя свою независимость. Это еще одно решительное утверждение ценности творчества Квинто, огромная честь для муниципалитета нашего города, с самого начала признавшего великую роль художника, который рассказывая о себе, рассказывает о нашей истории.

Дориано Чирри
Мэр Муниципалитета Карминьяно

È con particolare partecipazione che accompagno le opere di Quinto Martini all'Ermitage.

Riconoscimento dovuto a un artista, indiscusso protagonista della nostra arte e nostro illustre concittadino.

Figlio del suo tempo e della sua terra, alla quale rimase fedele sempre, Quinto seppe aprirsi, con uno stile tutto suo, mai schiavo di scuole di pensiero o di fattura, alle istanze più innovative dell'arte a lui contemporanea e instaurare feconde relazioni con i maggiori artisti e intellettuali del suo tempo. Una dialettica continua che trova qui un luogo nel quale rinnovarsi, accanto alle opere degli esponenti più illustri dell'arte di tutti i tempi. Un'ulteriore affermazione per l'arte di Quinto, un onore per questa amministrazione, da sempre cosciente del grande valore di questo maestro, che parlando di sé parla della nostra storia.

Doriano Cirri
Sindaco del Comune di Carmignano

От имени Интеза Санпаоло и ЗАО «Банк Интеза» имею честь представить выставку скульптур Квинто Мартини в Государственном Эрмитаже.

На протяжении своей истории банковская группа Интеза Санпаоло широко известна своей деятельностью в области искусства и культуры, которая продиктована глубоким чувством социальной ответственности и этическими соображениями.

Многие наши культурные мероприятия связаны с Россией. Группа работает в России с 1973 года, когда в Москве было открыто постоянное Представительство банка «Банка Коммерчале Италияна», ставшее первым представительством европейского банка на территории Советского Союза. Вот уже сорок лет Интеза Санпаоло способствует развитию торговых отношений между итальянскими и российскими предприятиями, участвует в обширной программе культурного и научного обмена между нашими странами.

Уже много лет мы сотрудничаем с крупнейшими учреждениями культуры России. Особое место среди них занимает Государственный Эрмитаж. Мы выражаем глубокую благодарность Михаилу Борисовичу Пиотровскому за сотрудничество и за то исключительное внимание, которое он уделяет итальянскому искусству, сохраняющему достойное место в стенах музея.

Сегодня пять скульптур выдающегося мастера Квинто Мартини стали частью коллекций Государственного Эрмитажа. Осуществилась мечта художника, который безгранично любил русскую культуру на протяжении всей своей жизни и который в своей работе стремился к диалогу с советскими художниками. Мы гордимся своим участием в этом проекте. Теперь работами скульптора из местечка Сеано будут любоваться те, кого он сам называл «своей любимой публикой». Мы.

Антонио Фаллико

Председатель Совета директоров ЗАО «Банк Интеза»

A nome di Intesa Sanpaolo e di Banca Intesa ho l'onore di presentare la mostra del maestro Quinto Martino all'Ermitage.

Il Gruppo Intesa Sanpaolo si caratterizza storicamente per un impegno attivo e concreto nel campo dell'arte e della cultura. È un impegno ispirato da un forte senso di responsabilità etica e sociale.

Tante delle nostre iniziative culturali sono legate alla Russia, dove il Gruppo è presente dal 1973, quando a Mosca si insediò l'Ufficio di Rappresentanza della Banca Commerciale Italiana, prima e unica banca europea sul territorio dell'allora Unione Sovietica.

Da 40 anni Intesa Sanpaolo accompagna lo sviluppo dei rapporti commerciali tra imprese italiane e russe con un ampio programma di scambi culturali e scientifici tra i due Paesi.

Nel corso degli anni abbiamo collaborato con le più grandi istituzioni culturali della Russia. Tra queste spicca il Museo Statale Ermitage. Esprimo un nostro sentito ringraziamento al direttore del museo Mikhail Borisovič Piotrovskij per la collaborazione, ma soprattutto per la sua straordinaria sensibilità nel far sì che l'arte italiana riesca a conservare, all'interno del Museo, il posto che le spetta.

Da oggi cinque sculture del maestro Quinto Martini entreranno a far parte delle collezioni del Museo. Si realizza il sogno di un artista che ha vissuto tutta la vita insieme a un amore sconfinato per la cultura russa e ha sempre cercato un dialogo con gli artisti sovietici. Siamo orgogliosi di aver contribuito a far sì che le opere dello scultore di Seano possano essere ammirate da quello che l'artista amava definire "il suo pubblico preferito".

Antonio Fallico

Presidente Banca Intesa Russia

LO SCULTORE QUINTO MARTINI E LE SUE OPERE, DONATE ALL'ERMITAGE

SERGEJ ANDROSOV

L'ITALIA È FAMOSA SIN DAL RINASCIMENTO PER I SUOI PITTORI E I SUOI ARCHITETTI. Tuttavia se tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX essa ha perso il suo primato artistico in campo pittorico, gli scultori italiani hanno invece continuato a essere celebri in tutto il mondo, ricevendo commesse importanti da diversi Paesi in Europa e in America. Basti qui ricordare che anche la Russia, all'inizio del XIX secolo, si affidò per alcuni suoi monumenti a maestri come Ettore Ximenes (1855-1926), Raffaello Romanelli (1856-1928) e Pietro Canonica (1870-1960). La scuola di scultura italiana, solidamente ancorata alle tradizioni classiche, ha continuato a dare una formazione eccellente agli scultori, anche nella seconda metà del XX secolo, grazie alla quale essi hanno potuto sperimentare e modernizzare la forma plastica.

La collezione di scultura italiana del XX secolo dell'Ermitage, che già può essere considerata abbastanza completa, sta facendo buone acquisizioni di lavori più recenti. Conserva opere dei tre scultori già ricordati, assieme a quelle di artisti della seconda metà del XX secolo: Francesco Messina (1890-1980), Giacomo Manzù (1908-1991), Emilio Greco (1913-1995), Venanzo Crocetti (1913-2003), Augusto Murer (1921-1985) e altri. Da oggi il pubblico russo può apprezzare anche le opere di un altro eminente scultore del XX secolo, Quinto Martini (1908-1990). A differenza dei colleghi già citati, la cui attività si svolse sostanzialmente a Roma - a eccezione di Murer, che operò in Italia settentrionale -, la carriera artistica di Quinto Martini fu strettamente legata a Firenze e alla Toscana.

Quinto Martini, scultore e pittore, nacque il 31 ottobre 1908 nel paesino di Seano, vicino a Firenze, da una numerosa famiglia contadina. Della sua infanzia ebbe poi a scrivere:

«Figlio di contadini, ho lavorato da ragazzino la terra insieme coi miei e durante le ore di riposo, nei pomeriggi d'estate, all'ombra delle viti e degli alberi del campo, presto incominciai a impastare argilla, cercando di ritrarre i corpi degli uomini che dormivano sdraiati sull'erba». La madre del futuro artista era originaria di Vinci, dove nacque il grande Leonardo, e il piccolo Quinto ebbe spesso a sentire da lei e dallo zio Beppe racconti sul suo genio.

Martini cominciò la sua attività di pittore e scultore praticamente da autodidatta. Il celebre pittore Ardengo Soffici - che viveva

non lontano, a Poggio a Caiano - dopo aver visto le prime opere del giovane lo sostenne coi suoi consigli. Come era naturale, il giovane Martini ebbe i primi contatti professionali con alcuni pittori di Prato. Molto proficuo fu per lui il soggiorno a Torino del 1928-29, dove fece conoscenza col pittore Felice Casorati e con gli scrittori Cesare Pavese e Carlo Levi ed entrò nella cerchia dell'"intelligenza" artistica dell'epoca. Nel 1927 presentò per la prima volta i suoi quadri in una mostra a Firenze, accanto a quelli di Giorgio Morandi e Carlo Carrà.

Tornato a Firenze, Martini frequentò l'Accademia per perfezionarsi nel disegno, continuando però a lavorare molto anche in modo autonomo. In questi anni si dedicò a una serie di quadri sul tema dei mendicanti. Nel 1943 espose questa serie alla galleria "Lyceum" di Firenze, ma il carattere critico dell'esposizione non piacque alle autorità: dopo alcuni giorni la mostra fu chiusa. Per la sua attività politica il pittore fu incarcerato, assieme a Carlo Levi. Martini da questa esperienza trae l'idea del racconto "I giorni sono lunghi", scritto nel 1944 ma pubblicato solo nel 1957, con una prefazione di Carlo Levi, dove narra la prigionia del fratello antifascista. Oltre a ciò si devono alla sua penna anche una serie di racconti e poesie e il romanzo "Chi ha paura va alla guerra", dedicato alla sorte di un disertore durante la Grande Guerra (scritto alla fine degli anni '50 e pubblicato nel 1974). Va segnalato anche l'interesse del maestro per la storia dell'arte: i suoi studi su Donatello, Michelangelo e Rodin sono stati pubblicati nel 1990. A partire dagli anni '40, Quinto Martini dedicò un'attenzione sempre maggiore alla scultura, realizzando opere per organizzazioni sociali, chiese e privati. Nel 1947 si unì al gruppo di artisti di "Nuovo Umanesimo", nel cui manifesto si sottolineavano l'importanza della tradizione figurativa e del significato sociale dell'arte. Tuttavia, l'artista seppe sempre salvaguardare la sua libertà creativa e il suo "modo di vedere la realtà". In questo periodo le opere di Martini ebbero il riconoscimento generale. Insegnava a Perugia, Bologna e Firenze, dove fu a capo della cattedra di scultura dell'Accademia di Belle Arti fino al 1977.

Nel corso degli anni '80, nella vita dell'artista assunsero un ruolo prioritario i lavori per la creazione di un parco di scultura che egli stesso progettò nel paese natale, Seano. Ne nacque un parco dai contorni regolari, adagiato ai piedi delle colline di Montalbano, aperto al pubblico. Vi furono collocate 36 sculture di bronzo, create dal maestro in epoche diverse, alcune appositamente per questa destinazione. Quando il parco-museo venne inaugurato, nel 1988, Martini disse: «Le mie sculture vogliono prima di tutto esprimere la semplice vitalità di questa terra. Non quindi la delimitazione di un museo, ma un appropriato inserimento in quella natura da dove sono state tratte e dove tutti possono avere le loro ore di libertà». Il Parco-Museo di Quinto Martini è aperto ancora oggi, dopo la morte dell'autore, nel novembre del 1990, e testimonia il profondo rispetto che qui si nutre per la sua memoria.

Cinque sculture, da sempre presenti nel parco-museo di Seano, vengono oggi donate all'Ermitage dalla signora Teresa B. Martini, erede del maestro, e dal comune di Carmignano, di cui Seano fa parte. Esse costituiscono una degna integrazione della collezione di sculture italiane del XX secolo e testimoniano al contempo l'alta qualità e la varietà del magistero di Quinto Martini.

Tra di esse, quella che risale più indietro nel tempo è una figura di ragazza nuda, quasi sdraiata, *Alcea*; nel nome non si deve vedere il riferimento a un qualche mito antico, ma il nome della modella. Lo scultore aveva iniziato a lavorarci sin dal 1942, e l'opera fu esposta per la prima volta nel 1945 a Palazzo Strozzi. Pur dando un seguito al tema della bellezza del corpo femminile, tradizionale per la scultura italiana, Martini lo interpreta a modo suo. *Alcea* è una giovinetta sdraiata su un terreno irregolare, con le caviglie che poggiano l'una sull'altra e le braccia incrociate. Guarda davanti a sé, non in posa ma assorta in qualche suo pensiero. Lo scultore trasmette con capacità e fedeltà il corpo nudo della ragazza, che è certo una sua contemporanea, forse un'amica. La figura è moderna nei capelli corti, nelle forme allungate del corpo e persino nell'instabilità del suo equilibrio. Al tempo stesso, nella statua è presente un significato universale che la rende diversa da un semplice studio di nudo e ne fa un'autentica opera d'arte.

Natura fu creata più di vent'anni dopo, nel 1965. Anch'essa raffigura un nudo femminile, ma questa volta la modella è ritratta in posizione accovacciata. A differenza della concretezza di *Alcea*, qui lo scultore vuole darci una raffigurazione totale della figura femminile. L'immagine da lui creata tende ad assumere, al di là dell'espressività, un valore simbolico. La figura umana viene tratteggiata quasi come un corpo geometrico astratto, complesso, nel quale i volumi scivolano l'uno nell'altro. La critica italiana ha visto nella statua le lezioni di scultura di Auguste Rodin. Tuttavia, a noi sembra più evidente la sua vicinanza coi lavori di Constantin Brâncuși. E non si può fare a meno di notare quanto la posa della donna ricordi quella del *Ragazzo accovacciato* di Michelangelo conservata all'Ermitage. Può essere che questa non sia una semplice coincidenza: Martini aveva studiato a fondo l'arte di Michelangelo e gli aveva anche dedicato uno studio pubblicato poco dopo la sua morte.

La presentazione dell'arte di Quinto Martini non sarebbe completa senza i suoi bassorilievi, eseguiti con la tecnica del bassorilievo pittorico, le cui basi furono poste all'inizio del XV secolo da un altro scultore che l'artista ammirava, Donatello. Nel bassorilievo intitolato *Pioggia* è raffigurata una donna con un panno leggero sul capo, chinata, che avanza superando la resistenza del forte vento e della pioggia, le cui pesanti gocce sono rese con linee oblique. Lo scultore è stato abile nel rendere una figura femminile elastica, i cui contorni ora si stagliano nettamente ora sono quasi indistinguibili dall'infuriare degli elementi naturali. Si ha come l'impressione che la composizione interessi allo scultore non come semplice motivo di genere, ma come raffigurazione del mo-

mento critico in cui l'essere umano è capace di opporre resistenza alle forze della natura e di lottare contro i suoi elementi: tema assai attuale, dopo la terribile alluvione di Firenze del 1966.

Il Parco-Museo di Quinto Martini espone anche figure di animali diversi. Pur non essendo per elezione un animalista, il maestro si dedicava con piacere alla riproduzione dei più vari esemplari del regno animale, ogni volta cercando di cogliere fino in fondo le caratteristiche plastiche del soggetto: è così con l'enorme lumaca, coi serpenti, con le anatre. Questo gruppo di opere di Martini è rappresentato dal *Gallo* realizzato per il Parco-Museo nel 1984. Lo scultore ci restituisce la tipica postura del gallo, con il capo chinato verso il basso. Al tempo stesso, la figura è scevra di naturalismo: la struttura del corpo è trasmessa a grandi linee, le penne sono rese con una tecnica impressionistica. Di questo specifico gallo l'artista coglie la particolarità, l'essenza individuale, forse persino il carattere. Ed è proprio il rigore col quale l'artista si rapporta al suo modello a trasmettere al bronzo un senso di immediatezza e persino una sfumatura di benevolo umorismo.

Tuttavia, va da sé che la maggior parte delle sculture del Parco-Museo siano dedicate alla gente in mezzo alla quale Martini viveva. Quasi tutti i suoi eroi e le sue eroine sono occupati nelle proprie faccende o hanno in mano gli attrezzi del mestiere (*Ragazza con un sacco*, 1962; *Primavera*, 1965; *Ragazza che prende l'oca*, 1972-78; *Cacciatore*, anni '80). Costante è poi la sua attenzione al tema del legame tra padre e figlio (*Paternità*, primi anni '60; *Padre e figlio*, 1961; *Ritorno dai campi*, 1961). Opere in cui è evidente l'interpretazione del corpo umano caratteristica dell'arte matura di Martini: una figura semplificata, persino schematizzata, senza che questo vada a discapito della componente realistica.

A questo gruppo di lavori appartiene anche *La Mendicante* (1981 circa), con la quale Martini torna a un tema già esplorato ai suoi esordi. Lo scultore stesso diceva che quest'immagine era nata in lui negli anni '30, sotto l'impressione di una scena reale. La statua raffigura una donna anziana con una veste leggera e uno scialle gettato sulle spalle. L'espressione del volto è severa e assente, il palmo della mano destra è timidamente teso in avanti a chiedere la carità. Sulla testa, per ripararla dalla pioggia, ha una scatola di cartone, che rende tutta la figura particolarmente spigolosa. Il corpo della mendicante è interpretato schematicamente, e nel caso specifico questa – vorremmo dire – graficità della plastica conferisce più forza all'immagine artistica.

Crediamo che queste opere di Quinto Martini diventeranno un'importante integrazione della collezione di scultura italiana del XX secolo dell'Ermitage e la mostra rivelerà ai visitatori un grande maestro, finora poco noto nel nostro paese.

СКУЛЬПТОР КВИНТО МАРТИНИ И ЕГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ПРИНЕСЕННЫЕ В ДАР ГОСУДАРСТВЕННОМУ ЭРМИТАЖУ

СЕРГЕЙ АНДРОСОВ

С эпохи Возрождения Италия славилась своими художниками и архитекторами. Но, если традиции ведущей страны в области искусства в конце XIX – начале XX вв. были утеряны живописцами, то итальянские скульпторы продолжали пользоваться мировой известностью, получая важные заказы на общественные монументы из разных стран Европы и Америки. Достаточно вспомнить, что и в Россию в начале XX в. для работ над памятниками приглашались такие мастера, как Этторе Хименес (1855—1926), Рафаэлло Романелли (1856—1928), Пьетро Каноника (1870—1960). И во второй половине XX в. итальянская скульптурная школа, опираясь на классические традиции, давала ваятелям высочайшую профессиональную подготовку, основываясь на которой, они могли экспериментировать и модернизировать пластическую форму.

Коллекция итальянской скульптуры XX в. в Эрмитаже может считаться достаточно полной и удачно пополняющейся, вплоть до последнего времени. В ней имеются произведения трех названных ранее скульпторов начала века. Однако самым важным кажется присутствие в Эрмитаже характерных работ таких скульпторов второй половины XX в., как Франческо Мессина (1890—1980), Джакомо Манцу (1908 – 1991), Эмилио Греко (1913—1995), Венанцо Крочетти (1913 – 2003), Аугусто Мурер (1921–1985) и некоторых их современников. В настоящее время русский зритель получает возможность познакомиться с произведениями еще одного выдающегося скульптора XX в. – Квинто Мартини (1908—1990). В отличие от названных скульпторов, чья деятельность (за исключением Мурера, работавшего на севере страны) в основном протекала в Риме, творческая карьера Квинто Мартини была тесно связана с Флоренцией и с Тосканой.

Скульптор и живописец Квинто Мартини родился в местечке Сеано, недалеко от Флоренции 31 октября 1908 г. в большой крестьянской семье. О своем детстве он писал позднее: «Крестьянский сын, я мальчиком работал в поле, вместе с родственниками и во время часов отдыха, летними, в тени деревьев и винограда, растущего на полях, скоро начал смешивать грязь, стремясь запечатлеть людей, которые спали, лежа на траве». Мать будущего художника происходила из городка Винчи, родины великого Леонардо, и маленький Квинто часто слышал от нее и от дяди Беппе об их гениальном земляке.

Мартини начал работать как живописец и скульптор, практически самоучкой. Известный живописец Арденго Соффичи, живший неподалеку, в Поджо а Кайано, увидя первые опыты юноши, поддержал его советами. Естественно первые профессиональные контакты молодой Мартини имел с художниками из Прато. Много дало ему пребывание в 1928—1929 гг. в Турине, где он познакомился с художником Феличе Казорати и писателями Чезаре Павезе и Карло Леви и вошел в круги художественной интеллигенции того времени. В 1927 г. он впервые представил свои живописные произведения

на выставке во Флоренции, рядом с картинами Джорджо Моранди и Карло Карра. Вернувшись во Флоренцию, Мартини посещал Академию для совершенствования в академическом рисунке, в то же время много занимался самостоятельно. В эти годы он работал над серией картин, объединенных темой нищих. В 1943 г. он выставил эту серию в галерее «Личеум» во Флоренции, но критический характер выставки не понравился властям, и через несколько дней ее закрыли. За свою антифашистскую политическую деятельность художник оказался в тюрьме, вместе с Карло Леви. Этот опыт Мартини описал в рассказе «Дни длинные», написанном в 1944 г., но опубликованном с предисловием Леви только в 1957 г. Кроме того, его перу принадлежит ряд рассказов и стихотворений и роман «Кто боится идти на войну», посвященный судьбе дезертира во время первой Мировой войны (написан в конце 1950-х гг. и вышел в свет в 1974 г.). Следует отметить также интерес мастера к истории искусств—его этюды о Донателло, Микеланджело Родене увидели свет в 1990 г.

Начиная с 1940-х гг. Квинто Мартини уделял все большее внимание скульптуре, в том числе создавая произведения для общественных организаций, церквей и частных лиц. В 1947 г. он примкнул к группе художников, названной «Новый гуманизм», в манифесте которой отмечалась важность фигуративной традиции и подчеркивалась социальная значимость искусства. Тем не менее, художник всегда подчеркивал свою творческую свободу и свой собственный «способ видеть реальность». В это время произведения Мартини получили всеобщее признание. Он преподавал в Перудже, Болонье и во Флоренции, где до 1977 г. возглавлял кафедру скульптуры в Академии художеств.

В 1980-е гг. основным делом жизни Квинто Мартини стали работы по созданию задуманного им парка скульптуры на своей родине – в Сеано. В результате родился регулярный парк, расположенный у подножья холмов Монтальбано и открытый для публики. В нем расположились 36 скульптур в бронзе, созданных мастером в разное время, в том числе и специально для парка. При открытии этого Парка-Музея в 1988 г. он сказал: «Моя скульптура, прежде всего, должна выразить простую жизненность этой земли. Она не имеет ограничений, как в музее, и слита с природой, которую отражает, и всякий может проводить здесь свое свободное время». Парк-Музей Квинто Мартини функционирует и поныне, после смерти автора, последовавшей в ноябре 1990 г., являясь свидетельством глубокого уважения жителей к его памяти.

Экземпляры пяти скульптур, постоянно находящихся в Парке-музее в Сеано, предназначены ныне в дар от наследницы мастера, г-жи Терезы Бигацци Мартини и Комуны Карминьяно (к которой относится Сеано) Государственному Эрмитажу. Они представляют собой достойное дополнение существующей коллекции произведений итальянской пластики XX в.

в то же время свидетельствуют о высоком качестве и разнообразии творчества Квинто Мартини. Самым ранним из пяти произведений Квинто Мартини является фигура полулежащей обнаженной девушки, названная «Алчя». По-видимому, здесь нет намека на какой-либо античный миф, и речь идет об имени модели, запечатленной в статуе. Работа над произведением началась еще в 1942 г., и модель в натуральную величину выставлялась в 1945 г. в Палаццо Строрци.

Продолжая традиционную для итальянской пластики тему красоты женского тела, Мартини интерпретирует ее по-своему. Алчя – юная девушка, лежащая на неровной подставке, положив одну ногу на другую и скрестив руки перед собой. Она смотрит перед собой, не позируя, а думая о чем-то своем. Скульптор умело и уверенно передает обнаженное тело девушки, которая, несомненно, является его современницей и, может быть, подругой. Эта современность ощущается в коротко стриженных волосах девушки, в удлинённых пропорциях ее тела, даже в зыбком равновесии фигуры на подставке. В то же время в статуе присутствует обобщение, которое отличает ее от простых штудий природы и делает настоящим произведением искусства.

Более, чем двадцать лет спустя Квинто Мартини создал статую «Природа (1965 г.)», также изображающую нагую женщину, на этот раз сидящую в скованной и скорчившейся позе. В отличие от достаточно конкретной Алчя, скульптор стремится здесь к суммарной передаче женской фигуры. Созданный им образ не только обретает выразительность, но делается символическим. Человеческая фигура трактуется почти как абстрактное геометрическое тело сложной конфигурации, объемы которого плавно перетекают друг в друга. Итальянская критика видела в статуе уроки пластики Огюста Родена, однако нам кажется более очевидной ее преемственная связь с работами Константина Бранкузи. Нельзя не отметить также, что поза женщины напоминает позу «Скорчившегося мальчика» Микеланджело из Эрмитажа. Может быть, это не является простым совпадением—Мартини внимательно изучал творчество Микеланджело и даже посвятил ему критический этюд, опубликованный незадолго до смерти.

Представление о творчестве Квинто Мартини было бы неполным без его рельефов, выполненных в технике низкого живописного рельефа, основы которого заложил в начале XV в. другой высоко ценимый Мартини ваятель – Донателло. В рельефе, названном «Дождь», изображена женщина, которая накинув на голову легкую материю и наклонившись, двигается вперед, преодолевая сопротивление сильного ветра и дождя, падающего крупными каплями, показанными косыми линиями. Скульптору удалось упругая женская фигура, контуры которой, то вырисовываются, то делаются почти неразличимыми из-за разгулявшейся стихии. Создается впечатление, что композиция интересует скульптора не столько как про-

стой жанровый мотив, сколько как важный момент противостояния человека силам природы и борьбы со стихией (тема, ставшая актуальной после страшного наводнения во Флоренции в 1966 г.).

В Парке-Музее Квинто Мартини экспонируются также фигуры различных животных. Не являясь по преимуществу анималистом, мастер охотно обращался к изображениям самых разных представителей животного мира. Каждый раз он стремился выявить особенности пластики, присущие каждому виду – улитке, показанной с большим увеличением, змеям, уткам. Эту группу произведений Мартини представляет «Петух», исполненный специально для Парка-Музея в 1984 г. Скульптор тщательно передает характерную позу петуха с наклоненной вниз головой. Вместе с тем, в его фигуре нет натурализма: структура тела птицы дана обобщенно, а перья моделированы в импрессионистической манере. Данный петух рассматривается автором как существо своеобразное, обладающее своей индивидуальностью, может быть, даже характером. Это исключительно серьезное отношение к модели вносит в фигуру элемент непосредственности и даже доброго юмора.

И все-таки очевидно, что подавляющее большинство скульптур Парка—Музея в Сеано посвящено людям, современникам автора. Почти все герои и героини Мартини заняты своим делом или представлены с атрибутами своего труда («Девушка с мешком», 1962; «Весна», 1965; «Девушка, ловящая гуся», 1972-1(78; «Охотник», 1980-е гг.). Скульптор регулярно обращается к изображению отца с сыном («Отцовство», начало 1960-х гг.; «Отец и сын», 1961; «Возвращение с полей», 1961). Эти произведения показывают своеобразную трактовку человеческого тела, характерную для зрелого творчества Мартини. Фигура человека представляется упрощенной, даже схематизированной, вместе с тем не вызывает сомнений реализм художника. К этой группе работ относится и статуя «Нищая» (около 1981), продолжающая тему, волновавшую Мартини еще с молодых лет. Сам скульптор говорил, что этот образ возник у него в 30-е гг., под впечатлением реальной сцены. Статуя представляет пожилую женщину, одетую в легкую одежду, на которую сверху наброшен платок. Ее лицо сурово и отрешенно, ладонь правой руки робко протягивается вперед, прося о подаении. По-видимому, чтобы укрыться от дождя, она набросила на голову коробку из картона, придающую всей фигуре особую остроту. Тело нищенки трактовано довольно схематично, и в данном случае эта, хочется сказать, графичность пластики, способствует усилению художественного образа.

Представляется, что произведения Квинто Мартини, подаренные Эрмитажу, станут важным дополнением коллекции итальянской пластики XX в. в Эрмитаже, а данная выставка откроет посетителям музея большого и пока мало известного в нашей стране мастера –Квинто Мартини.



FILI PER QUINTO MARTINI

TOMASO MONTANARI

PRESENTANDOSI ALLA QUADRIENNALE D'ARTE ROMANA DEL 1939 (quella che ospitava, tra l'altro, una strepitosa personale di Giorgio Morandi), il trentunenne Quinto Martini scrisse di se stesso: «Figlio di contadini, ho lavorato da ragazzino la terra insieme coi miei e durante le ore di riposo, nei pomeriggi d'estate, all'ombra delle viti e degli alberi del campo, presto incominciai a impastare mota, cercando di ritrarre i corpi degli uomini che dormivano sdraiati sull'erba». Agli occhi di uno storico dell'arte antica, questo meraviglioso autoritratto ricorda invincibilmente un altro esordio toscano, di quasi sette secoli prima: quello di Giotto. Racconta Giorgio Vasari, fondandosi su un passo dei *Commentari* di Lorenzo Ghiberti, che «quando [Giotto] fu all'età di dieci anni pervenuto, mostrando in tutti gli atti ancora fanciulleschi una vivacità e prontezza d'ingegno straordinario, che lo rendea grato non pure al padre, ma a tutti quelli ancora che nella villa e fuori lo conoscevano, gli diede [suo padre] Bondone in guardia alcune pecore, le quali egli andando pel podere quando in un luogo e quando in un altro pasturando, spinto dall'inclinazione della natura all'arte del disegno, per le lastre et in terra o in su l'arena del continuo disegnava alcuna cosa di naturale, o vero che gli venisse in fantasia. Onde, andando un giorno Cimabue per sue bisogne da Fiorenza a Vespignano, trovò Giotto che, mentre le sue pecore pascevano, sopra una lastra piana e pulita con un sasso un poco appuntato ritraeva una pecora di naturale, senza avere imparato modo nessuno di ciò fare da altri che dalla natura; per che fermatosi Cimabue tutto meraviglioso, lo domandò se voleva andar a star seco. Rispose il fanciullo, che contentandosene il padre, andrebbe volentieri. Dimandandolo dunque Cimabue a Bondone, egli amorevolmente glielo concedette, e si contentò che seco lo menasse a Firenze; là dove venuto, in poco tempo, aiutato dalla natura et ammaestrato da Cimabue, non solo pareggiò il fanciullo la maniera del maestro suo, ma divenne così buono imitatore della natura, che sbandì affatto quella goffa maniera greca, e risuscitò la moderna e buona arte della pittura, introducendo il ritrarre bene di naturale le persone vive, il che più di dugento anni non s'era usato».

La storia della vocazione di Giotto e quella dell'inizio artistico di Quinto Martini hanno un archetipo, una matrice, comune: il racconto della formazione di un famoso scultore greco del IV secolo avanti Cristo, Lisippo. Plinio il Vecchio, basandosi sulle biografie (per noi perdute) di Duride di Samo, narra che «Lisippo non ebbe maestri. Iniziò come battirame, e decise di diventare scultore solo quando udì l'osservazione di un suo conterraneo, Eupompo Sicione, il quale, richiesto di citare il nome del predecessore di cui fosse seguace, aveva indicato un vasto gruppo di persone, esclamando: «tutti questi!». Col che intendeva dire che solo la natura è degna di essere imitata, e non lo stile di qualche artefice».

Lisippo, Giotto, Quinto: il filo culturale di lunghissimo periodo è ben leggibile, ed è quello di una vocazione artistica nata fuori

dalle accademie, dalle tradizioni di bottega, dalle correnti e dai movimenti. È nata invece in intima connessione con il lavoro materiale, e con la realtà. Nel caso dei due toscani Giotto e Quinto, poi, il nesso forte è quello, genetico, con la terra: con gli animali per il rifondatore dell'arte occidentale, letteralmente con la terra per Quinto, che lavora con le mani ciò che i suoi padri hanno per millenni lavorato con la vanga e l'aratro. Per Quinto Martini, poi, la dimensione fortissima dell'autodidatta – e cioè anche dell'artista libero dal mercato e fuori dai giochi degli schieramenti artistici – non illumina solo gli inizi, ma anche i fini del fare arte: fini sociali, politici nel senso più alto. L'artista che nasce plasmando nella terra i corpi stanchi dei contadini che giacciono su quella stessa terra rivolge la sua opera a quegli stessi contadini, in un circuito profondamente civile che costituisce l'esatto opposto dell'alienazione del lavoro industriale e urbano.

Ma i racconti di Plinio e di Vasari contengono anche un programma di stile.

«Solo la natura è degna di essere imitata», per Lisippo; «Ritrarre bene di naturale le persone vive» è la missione di Giotto: in queste poche, cristalline parole sta chiuso tutto il programma di ogni rinascita dell'arte occidentale, da Giotto a Masaccio, a Caravaggio. E Quinto Martini le ha fatte proprie, anche in senso letterale: e cioè eleggendo il ritratto a genere chiave del suo rapporto col reale. E questa è una scelta originale per un fiorentino. Non a caso Quinto – discepolo ideale degli amati Donatello e Michelangelo – quando parla di ritratti, cita Bernini: «È difficile fare dei ritratti. Chi ha fatto dei veri ritratti, dopo quelli romani? Sì, ci sono alcuni del Rinascimento e di Bernini, ma non sono belli come quelli romani». Forse senza saperlo, Martini echeggia proprio le parole di Bernini: quando il Re Sole gli chiese di fargli il ritratto, Gian Lorenzo gli rispose – lasciando di stucco la corte – «que c'était une chose difficile».

Una vasta scia di materiali (schizzi, dipinti, disegni, appunti scritti) documenta l'amore e la fatica con i quali Quinto ha vinto la difficoltà dei ritratti. E, nella vastissima produzione di Martini, sono proprio questi ultimi a colpirmi particolarmente per la loro qualità, la loro forza, vorrei dire la loro eloquenza artistica e psicologica. Ogni volta che mi trovo di fronte ad uno di quei volti di terra mi viene in mente un bellissimo brano di un testo di Carlo Ginzburg (*Streghe e sciamani*, 1992), che ha forse senso citare in un libro pubblicato in Russia: «Nel suo libro *Il populismo russo*, Franco Venturi parlò degli scritti e della persona di mio padre [Leone Ginzburg], che aveva conosciuto e frequentato negli ambienti dell'emigrazione antifascista italiana a Parigi, come di una "nuova e originale incarnazione" dello spirito dei narodniki. Al centro dell'esperienza dei populistici russi c'era, come si sa, una forte simpatia morale e intellettuale nei confronti dei valori espressi dalla società contadina. Ho ritrovato un atteggiamento simile in

un libro uscito dopo la fine della guerra e subito tradotto in moltissime lingue, *Cristo si è fermato ad Eboli*. Il suo autore, lo scrittore e pittore Carlo Levi era stato amico di mio padre, aveva partecipato con lui alla cospirazione antifascista nel gruppo di Giusitizia e Libertà, ed era stato confinato dal regime in un piccolo paese della Lucania ... Levi non nasconde mai la sua diversità dai contadini meridionali, dalle loro idee e dalle loro credenze, ma non assume mai un atteggiamento di superiorità nei loro confronti: prende sul serio tutto, compresi gli incantesimi e le formule magiche. Da *Cristo si è fermato ad Eboli* penso di aver imparato che distacco intellettuale e partecipazione emotiva, passione per la razionalità e rispetto per la diversità culturale sono atteggiamenti non solo compatibili, ma tali da potersi alimentare a vicenda».

Come è ben noto, anche Quinto Martini fu legato a Carlo Levi da un rapporto di fraterna amicizia, cementato dalla comune detenzione (in quanto antifascisti) del 1943 nel carcere fiorentino delle Murate: un'esperienza che Martini racconterà poi in un libro dedicato soprattutto alla ben più lunga prigionia del fratello Aldo – *I giorni sono lunghi*, pubblicato solo nel 1957 – con una prefazione proprio di Levi. Questo intreccio biografico, sotto il comune segno della resistenza alla dittatura fascista, aiuta a spiegare perché lo sguardo di Martini sia simile a quello di Levi, e a quello ereditato da Carlo Ginzburg.

Ed è proprio quello sguardo empatico che impariamo a conoscere guardando i ritratti di Quinto Martini: sia che ritraggano contadini ormai per noi anonimi, sia che ritraggano gli uomini illustri del Novecento culturale italiano (da Soffici a Palazzeschi, da Gadda a Montale).

La lunga durata dell'arte senza maestri di Lisippo e di Giotto da una parte, e la profondità e la drammatica densità del Novecento italiano dall'altra: sono questi i fili da tirare per leggere e comprendere l'arte di Quinto Martini. Un'arte che vive di paradossi: un'arte per molti versi fuori dal tempo, ma profondamente ancorata alla storia degli uomini; altissima per la tradizione cui si rifa, popolarissima per i soggetti, i destinatari, lo stile.

Un felice paradosso che c'era già tutto nel ragazzino che cercava di dare forma alla terra che per millenni aveva dato forma alla vita dei suoi padri.

КВИНТО МАРТИНИ: СВЯЗУЮЩИЕ НИТИ ТВОРЧЕСТВА

ТОМАЗО МОНТАНАРИ

Представляя свои работы на выставке Квадриеннале римского искусства 1939 года (ту самую, на которой проходила поразительная персональная выставка Джорджо Моранди), Квинто Мартини, которому в то время был тридцать один год, так написал о себе: «Крестьянский сын, мальчишкой я вместе с родными обрабатывал землю, а, когда наступали часы летнего послеполуденного отдыха в тени деревьев и виноградных кустов, я растирал и смешивал с водой землю, пытаюсь вылепить из нее фигуры спящих на траве людей».

Искусствоведу – специалисту по искусству прошлого чудесный автопортрет, несомненно, напомнит первые годы творческого становления Джотто, тоже уроженца Тосканы, жившего почти за семь веков до Мартини. Вот как, основываясь на отрывке из «Комментариев» Лоренцо Гиберти, рассказывает об этом Джорджо Вазари:

Когда ему [Джотто] исполнилось одиннадцать, он во всех своих еще мальчишеских действиях проявлял необыкновенную живость и сообразительность, чем был приятен не только отцу, но и всем тем, кто знал его в имении и в окрестностях, Бондоне, его отец, поручил ему присматривать за овцами. Перегнав овец с одного места на другое, пока те паслись, мальчик, движимый природной склонностью к искусству рисования, все время изображал что-то с натуры или по воображению на плоском камне, на земле или на песке. И однажды Чимабуе, как-то ехавший по делам из Фьоренцы в Веспиньяно, наткнулся на Джотто, который, пока овцы паслись, чуть заостренным камушком с натуры рисовал на плоской чистой скале овцу, научившись этому только от природы; пораженный Чимабуе спросил у мальчика, не хочет ли тот пойти к нему в ученики. Мальчик ответил, что он охотно пойдет в ученики, если только разрешит отец. Чимабуе попросил Бондоне отпустить сына, и тот любезно согласился и дал разрешение увезти мальчика во Флоренцию, где тот очень скоро, благодаря природному дару и урокам Чимабуе, не только сравнялся в мастерстве с учителем, но и стал так хорошо подражать природе, что отверг неуклюжую манеру греков и воскресил новое и хорошее искусство живописи, привнеся в него верное изображение живых людей с натуры, чего не было принято вот уже более двухсот лет.

В истории призвания Джотто и в первых творческих шагах Квинто Мартини есть общий первообраз: это рассказ о становлении Лисиппа – знаменитого греческого скульптора IV века до нашей эры. Основываясь на (утраченных для нас) биографиях Дурида Самосского, Плиний Старший рассказывает, что «У Лисиппа не было учителей. Он начинал как медных дел мастер и решил стать скульптором, услышав однажды слова своего земляка Евпомпа Сикионского: когда у того спросили, кому из мастеров он подражает, он воскликнул, указав на многочисленную группу людей: «всем этим». Он хотел сказать,

что лишь природа, а не стиль какого-нибудь мастера, заслуживает подражания.

Лисипп, Джотто, Квинто: нить их преемственности ясно прослеживается в веках, это нить творческого призвания, родившегося вне стен академий, вне ремесленных традиций, течений и движений, а в тесной связи с материальностью труда, с реальной жизнью.

А для уроженцев Тосканы Джотто и Квинто это была еще и кровная связь с землей: с животными для реформатора западного искусства, с землей, с почвой для Квинто, лепившего своими руками тот самый материал, который его предки тысячами взрыхляли мотыгой и плугом.

То, что Мартини в основном учился искусству сам, а, следовательно, был свободен от диктата рынка и от клановых интересов творческих группировок, наложило отпечаток не только на становление, но и на его конечные цели его искусства: цели социального и политического характера в самом высоком смысле слова. Художник, рождающийся в момент, когда он ваяет из земли усталые тела лежащих на той же земле крестьян, обращает свое творчество к тем же крестьянам, подчеркивая, насколько их труд далек от отчуждения, характерного для труда городских промышленных рабочих. Но рассказы Плиния и Вазари содержат в себе и стилистическую программу.

«Лишь природа заслуживает подражания» - утверждает Лисипп. Миссия Джотто - «верно рисовать с натуры живых людей». В этих кристально ясных словах содержится программа каждого возрождения западного искусства, от Джотто до Мазаччо, до Караваджо.

Квинто Мартини руководствовался ими и в буквальном смысле, выбрав портрет как ключевой жанр в своих взаимоотношениях с реальностью. Довольно необычный выбор для уроженца Флоренции. И неслучайно, говоря об искусстве портрета, Квинто, учившийся у любимых им Донателло и Микеланджело, цитирует слова Бернини: «Трудно писать портреты. Кто после римлян писал настоящие портреты? Да, есть несколько портретов эпохи Возрождения и кисти Бернини, но они не столь прекрасны, как римские». Может быть, неосознанно Мартини вторит словам Бернини: когда Король Солнце попросил того написать его портрет, ответ Джан Лоренцо поразил придворных. «Это трудно» - ответил художник.

Богатый материал (эскизы, картины, рисунки, письменные заметки) свидетельствует о том, с какой любовью и с каким огромным трудом Квинто преодолевал трудности создания портрета. И в обширном творчестве Мартини именно портреты особенно поражают качеством, силой, художественной и, я бы сказал, психологической выразительностью. И каждый

раз, глядя на любое из этих изваянных из земли лиц, я вспоминаю прекрасный отрывок из опубликованной в России книги Карло Гинзбурга (Колдуньи и шаманы, 1992 г.): «В своей книге «Русское народничество» Франко Вентури рассказал о произведениях и о личности моего отца [Леон Гинзбург], с которым он встречался в Париже в среде антифашистских эмигрантов и в котором он видел «новое оригинальное воплощение» духа народников.

Как известно, русские народники отличались моральной и интеллектуальной приверженностью к ценностям крестьянского мира. Я ощутил подобный настрой в книге «Христос остановился в Эболи», вышедшей после войны и сразу же переведенной на множество языков. Ее автор, писатель и художник Карло Леви, был другом моего отца, участвовал вместе с ним в антифашистском заговоре группы «Справедливость и Свобода» и был выслан властями в небольшую деревушку в Лукании...

Леви совершенно не скрывает своих расхождений с крестьянами юга, с их идеями и верованиями, но никогда не смотрит на них сверху вниз: он все принимает всерьез, в том числе заклинания и заговоры. Думаю, книга «Христос остановился в Эболи» научила меня понимать, что можно сочувствовать, не соглашаясь, мыслить рационально и при этом уважать культуру, отличную от твоей: эти чувства, мысли и взгляды не только совместимы, они могут и обогащать друг друга.

Как хорошо известно, Квинто Мартини и Карло Леви тоже были близкими друзьями, и их дружба стала еще прочнее во время заключения (оба они были антифашистами) во флорентийской тюрьме Мурате. Об этих событиях Мартини написал книгу «Дни долги», большая часть которой посвящена гораздо более продолжительному тюремному заключению его брата Альдо и которая вышла только в 1957 году. Предисловие к ней написал Леви. Эти факты из биографии, связанные с их участием в антифашистском сопротивлении, позволяют понять, почему взгляды Мартини сходны со взглядами Леви и Карло Гинзбурга.

Долгое творчество без учителей Лисиппа и Джотто, с одной стороны, глубина и драматическая сила итальянского Новеченто, с другой стороны, - вот те нити, за которые надо потянуть, чтобы воспринять и понять искусство Квинто Мартини. Оно живет парадоксами: это искусство, во многом вневременное, но в то же время тесно связанное с человеческой историей, высокое по традициям, очень народное по тематике, адресатам, стилю.

Это счастливое противоречие уже было заложено в душе мальчишки, который пытался придавать форму той самой земле, которая тысячами придавала форму жизни его предкам.



QUINTO MARTINI: UN MODERNO CLASSICO

MARCO FAGIOLI

NELLA STORIA DELLA SCULTURA ITALIANA DEL SECONDO NOVECENTO Quinto Martini occupa un posto di rilievo: due figure, Ardengo Soffici e Giovanni Papini, sono all'inizio dello stemma o albero genealogico dell'arte di Martini, il primo in modo assoluto e preminente.

Non sto qui a ripetere la vulgata biografica di Martini, esemplata dallo scultore in quel suo capitale intervento, *Ricordo vivo di una lunga amicizia*, reso al convegno su Soffici nella Villa Medicea di Poggio a Caiano il 7 giugno 1975, in cui Quinto dettò la linea della storia del suo rapporto profondo con "l'uomo del Poggio", poi ripetuta nell'altro scritto *Arrivederci signor Ardengo*.

Vale però la pena ricordare che nel 1975, e dunque a undici anni dalla morte di Soffici, Martini dichiara la sua totale adesione al modo di intendere il rapporto tra avanguardia e tradizione del Maestro. Un modo, quello di Soffici, di rifiutare la linea Cézanne-Picasso, che vedeva nel Cubismo l'esito vero e coerente della rivoluzione avviata da Cézanne, e tornare al modo di leggere il solitario di Aix secondo la visione più tradizionale di un Maurice Denis, Emile Bernard e magari all'italiana, di un Alfredo Muller, e un Gustavo Sforzi, in una sintesi impossibile tra Cézanne e Giovanni Fattori.

Sarebbe forse opportuno leggere la testimonianza di Quinto, ove racconta che Soffici aveva una grande ammirazione per Puvis de Chavannes, che teneva nello studio un disegno del maestro simbolista francese – e dire che Joris Karl Huysmans, il critico e teorico del Simbolismo francese non riteneva Puvis un pittore simbolista, e preferiva Gustave Moreau – e che gli indicava gli affreschi con le storie di Santa Genoveffa al Pantheon di Parigi come quadri "molto toscani", nelle figure e nei paesaggi.

Ed è singolare che nella stessa testimonianza Quinto svolga le sue riflessioni, fuori dal coro, su Boccioni – «Boccioni, a mio parere, non ha mai fatto della pittura futurista: la sua materia è quella divisionista (anche la tecnica dei primi quadri) e cézanniana [...]» – e quel suo giudizio perentorio su Soffici e il Futurismo: «che poi Soffici non abbia aderito realmente al futurismo, era perché trovava impossibile fare una pittura futurista [...] Soffici non ha mai apprezzato i divisionisti, e anche la materia degli impressionisti non la trovava bella, una materia che il tempo renderà sempre più inerte e pesante».

Ecco, in questo intervento è chiaramente indicato il nocciolo classico, il fondamento vero dell'*antimodernismo* di Martini, erede di quello di Soffici: un rifiuto sostanziale dell'esperienza delle Avanguardie storiche – bersaglio della critica di Martini nel suo intervento erano Matisse, il Cubismo e il Futurismo –, l'idea, che Soffici appartenesse al Simbolismo, e infine l'indicazione della "stella polare" del mondo figurale comune ai due, a riaffermazione dei valori plastici e pittorici della grande tradizione toscana, dai Primitivi al Rinascimento, da Giotto a Masaccio, l'alfa e l'omega della loro arte.

La "materia della pittura" – uso le parole di Quinto – di Soffici era l'opposto della "cucina-pittorica dei francesi": «Era nel 1932, lavorava agli affreschi, ed era preso dall'asciuttezza di quei lavori, da quel modo di sentire, di sensibilizzare al massimo la materia e la struttura [...] Eravamo in pieno ritorno all'ordine».

Così gli esordi di Quinto avvennero completamente nell'ambito segnato dalla lezione di Soffici: i suoi dipinti, in specie i paesaggi e le nature morte del 1925-30, dipendono strettamente dagli esempi del maestro.

E soprattutto la "grammatica" delle forme sulla quale Soffici aveva costruito la sua visione del paesaggio toscano, in quella fascia di colline che si stende da Rignano a Poggio a Caiano nella valle dell'Arno, – "Come un paese in una pupilla", la frase felice è di Soffici, citata da Giuseppe De Robertis in *Ardengo Soffici. L'artista e lo scrittore*, in *Saggi*, 1953, p. 116 – si fissò negli occhi di Martini fino alla fine, come testimoniano anche i paesaggi più tardi. Una grammatica costruita da pochi essenziali elementi: la casa colonica, memorabili quelle intonacate in rosso mattone, il covone di paglia, il filare di viti, qualche cipresso e qualche salcio.

Torniamo ora alle sculture del giovane Quinto Martini, *Paesana*, 1928, una grande testa di giovane donna scolpita in pietra di fiume, e il ritratto di *Soffici*, 1931; è fuor di dubbio che in queste appaiano echi evidenti della scultura etrusca, il largo impianto facciale, gli occhi, le labbra arcuate ed allungate in senso frontale nel volto della *Paesana*, ed ancora le rughe fortemente accentuate sulla fronte ed agli angoli della bocca nel *Soffici*, che rimandano alla ritrattistica romana repubblicana; ma leggere queste opere solo in questo contesto, di una sorta di trasposizione plastica dei caratteri della scultura etrusca così come venivano enunciati da Ranuccio Bianchi Bandinelli nei suoi scritti su *Dedalo* del 1925-26, pare semplificazione eccessiva. Converrà invece ricondurre queste prime sculture di Quinto Martini ad una serie di connessioni più ampie che non la sola moda etrusca: intanto alle indicazioni di Soffici verso una visione più vasta, includente esempi di Romano Romanelli, sostenuto da Soffici, Ottone Rosai e Mario Tinti, contro Andreotti nel concorso per il Monumento alla Madre Italiana in Santa Croce nel 1924, senza dubbio lo scultore più aderente al linguaggio di Antoine Bourdelle, successore di Rodin nel primato della scultura francese dei primi decenni del Novecento, del quale lo stesso Andreotti subì l'influsso. Poi Quinto avrà visto anche ritratti di Charles Despiau, altro discepolo di Rodin, presente alla Biennale veneziana del 1930, notato da Antonio Maraini, e infine e soprattutto la plastica mediterranea di Artisteide Maillol i cui nudi femminili, pieni e compatti, presenti alla XIX Biennale del 1934 nella quale Quinto espose la terracotta della *Ragazza Seanesa*, si fissarono negli occhi del nostro come dimostrano i suoi corpi femminili in marmo e terracotta degli stessi anni.

Il Novecento italiano non fu solo un movimento di apertura al Moderno, ma anche un tentativo di recuperare uno *status* che le

Avanguardie storiche avevano di fatto scardinato, e quindi un ritorno alla tradizione precedente. Martini avvertì in qualche modo, anche se non con la determinazione ideologica che gli eventi avrebbero richiesto, i paletti imposti dal tipo di Modernismo conservatore del Novecento italiano, soprattutto per le implicazioni plastiche, l'adesione agli ideali e alla cultura del Fascismo a cui aderirono non solo Soffici ma la grande maggioranza degli artisti italiani tra il 1930 e 1940. Vicende familiari, l'arresto e la detenzione carceraria del fratello maggiore Aldobrando, antifascista, così ben narrati nel primo dei libri autobiografici di Quinto, *I giorni sono lunghi*, lo portarono ad una decisa scelta di campo che lo condusse ad un distacco dall'amato maestro di Poggio a Caiano. In questa situazione egli cominciò a guardare all'artista, che più di ogni altro, allora simboleggiava l'idea di un'arte moderna libera da ogni retaggio accademico e caratterizzata da una decisa scelta ideologica antifascista: Pablo Picasso, che con Soffici aveva avuto un rapporto di stima, durante il periodo parigino dell'italiano, poi raffreddato dagli eventi e dal ritorno di Soffici all'alveo della tradizione, estraneo totalmente ad esempio – a differenza di De Chirico e Picasso – al movimento Surrealista.

Martini aveva scoperto Picasso verso il 1923, attraverso le visite a Soffici che nel 1908 aveva visto le *Demoiselles d'Avignon* nello studio parigino di Picasso. Martini maturò una scelta decisa verso i modelli di Picasso con la serie di pitture dedicate al tema dei *Mendicanti*, dal 1932 al 1940, culminata nella mostra personale che egli tenne al "Lyceum" di Firenze nel 1943, in piena guerra, che dopo pochi giorni dall'apertura fu fatta chiudere dalle autorità, in quanto un ritratto realistico della condizione di vita dei diseredati non era gradito al regime.

I dipinti della serie sui *Mendicanti* tuttavia non guardano al Picasso cubista delle *Demoiselles*, ma a quello antecedente del periodo Blu e Rosa.

In scultura l'adesione di Martini a certi modelli di Picasso è ancora evidente verso il 1946 con il bassorilievo *Il riposo del mendicante*, un povero scalzo che suona la chitarra, ora nel Parco di Seano la fusione in bronzo, esemplato, chiaramente, sul dipinto di Picasso *Il vecchio chitarrista cieco*, 1903, dell'Art Institute di Chicago.

Per afferrare bene il modo con cui Martini guardava a Picasso occorre tornare al suo rapporto con la scultura antica, e in particolare con l'amore di Quinto verso Arnolfo di Cambio.

Del complesso *corpus* di opere plastiche del maestro di Colle di Val d'Elsa, ancor oggi discusso, dopo le mostre celebrative di qualche anno fa, Martini avrà avuto davanti agli occhi innanzitutto la grande statua di Bonifacio VIII al Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, più vicina che non quella di Carlo D'Angiò a Roma nei Musei Capitolini.

Qui Martini si riallaccia all'antica tradizione romanica della pietra squadrata con un linguaggio che a quegli anni appariva *neocubista*: ma le "rudi squadrate" delle sue figure affondano dal Novecento verso quei fatidici cento anni – dal 1200 al 1300 – che fondarono la scultura europea. Il mondo antico, con le sue possenti sculture sepolte sarebbero riemerse alla luce qualche secolo dopo: la scultura bizantina, sorella minore della pittura, era testimoniata in prevalenza nei piccoli avori e negli ori. Dal Romanico al Gotico, in quello spazio di un secolo, Arnolfo generava un linguaggio che si proietta verso il futuro, con un messaggio quasi impossibile da decifrare: "innovativo e ambizioso" nell'architettura come nella scultura.

In modo ellittico, ma affatto contraddittorio, Martini salterà poi alla ricerca del suo secondo *exemplar*: Donatello.

Il "colloquio" con Donatello, così egli soleva chiamare l'interesse per i grandi maestri, avvenne soprattutto attraverso lo studio della tecnica del bassorilievo. A un certo punto Martini è attratto da questa tecnica, che realizza una unione impossibile tra il *plastico* e il *pittorico*, e che esalta in modo totale gli effetti di luce: dai primi rilievi con vecchie contadine in terracotta, di cui rimangono diversi frammenti, al ciclo decisivo sulla *Pioggia*, del 1964, fino alla *apocastasi* dei rilievi sulla vita di Cristo. Per capire quanto l'interesse di Martini per Donatello sia stato profondo non basta leggere il testo del suo scritto, sul grande maestro del Rinascimento; nel camposanto di Seano, oltre ai diversi rilievi bronzei sulle tombe della famiglia Martini, esiste la testimonianza più valida della lezione donatelliana, il bassorilievo con la *Deposizione* e la *Resurrezione*, una lunga targa orizzontale sulla tomba muraria della famiglia Orlandini realizzata negli anni ottanta.

I due pulpiti della chiesa fiorentina, appartenenti agli ultimi anni dell'attività del grande maestro, dal 1460 al 1466, ancorché realizzati con una larga partecipazione dei discepoli Bertoldo e forse Bellano, rappresentavano per Quinto il massimo punto di quella eccezionale congiunzione tra *classico* ed *espressionista*, tra *traditio* e *modernità*, a cui egli aspirava. E questa congiunzione avveniva, non a caso, su un tema difficile dell'arte moderna, quello del Sacro.

La critica più recente, e ricordo Elena Pontiggia nel suo *Modernità e classicità*, 2008, ha cercato di recuperare l'idea del "Ritorno all'ordine" come aspetto rilevante della Modernità.

Secondo questa linea di interpretazione il "Ritorno all'ordine" non sarebbe dunque stato solo una *reazione* al Futurismo – inteso come «il più violento attacco contro la tradizione artistica che l'Occidente abbia conosciuto» – e alle Avanguardie storiche che nei primi due decenni del secolo avevano traversato e scosso la cultura artistica europea, ma un modo diverso, un «aspetto della modernità», affatto opposto a un «arretramento», una «variante» del Modernismo, inteso come «contrapposizione fra classico e

moderno» oppure, per riprendere una definizione di Guillaume Apollinaire nel 1928, tra «ordine e avventura», (Elena Pontiggia, *Modernità e classicità. Il ritorno all'ordine in Europa, dal primo dopoguerra agli anni trenta*, Milano, 2008, pp. 1-9).

Questione storiografica complessa questa della definizione del “Ritorno all'ordine” e tuttavia non pare possibile ignorare che tale tendenza si generò prima di tutto dopo il conflitto mondiale, con vene diverse nella cultura europea, difficilmente riconducibili ad una comune visione, quella cosiddetta dei *Realismes* e canonizzata nella grande mostra di Parigi e Berlino del 1981, (*Les Realismes*, Centre Georges Pompidou, Parigi, 17 dicembre 1980 - 20 aprile 1981; Staatliche Kunsthalle, Berlino, 10 maggio - 30 giugno 1981). L'inventore della definizione “Rappel à l'ordre”, fu Jean Cocteau con il celebre libro *Le rappel à l'ordre* pubblicato nel 1926 dalla Librairie Stock di Parigi, che raccoglieva testi e saggi diversi già apparsi tra il 1917 e 1923, in cui lo scrittore e poeta francese già “fiancheggiatore” respinto dal movimento dadaista e partecipe protagonista dell'avanguardia dei Balletti Russi di Djaghilev con *Parade*, 1917, che si avvaleva del sipario e dei costumi di Picasso e la partitura di Erik Satie, teorizzò la linea di un abbandono delle esperienze d'avanguardia e un indirizzo nuovo che superasse il “disordine totale e lo spirito di distruzione” praticato dalle avanguardie.

Ora che Quinto fosse a conoscenza dello scritto di Cocteau nei primi anni Trenta sembra improbabile: che egli invece leggesse e ammirasse Apollinaire, tramite Soffici, è documentato da quella sua acquaforte sulla poesia *L'Araignée*, l'ultima di *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, aggiunta postuma nel 1919, il poeta francese era morto nell'epidemia di febbre spagnola nel 1918, (*Oeuvre completès de Guillaume Apollinaire*, édition établie sous la direction de Michel Décaudin, Paris, Ballare-Lecat, 1966, vol. I, p. 48, 913). L'idea che dietro all'acquaforte su *L'Araignée*, datata da Quinto mi sembra 1928, vi fosse la poesia di Apollinaire mi fu suggerita da Luigi Baldacci, ma resta problematica l'identificazione della fonte in quanto questa poesia fu pubblicata non nell'edizione del libro del 1911, illustrata da Raoul Dufy, in solo 120 esemplari, ma in *Les veillées du lapin agile* nel 1919, (*Oeuvres complete de Guillaume Apollinaire*, 1966, p. 913). Se la fonte non sia stata Soffici potrebbe darsi che la lettura de *L'Araignée* coincida con il soggiorno a Torino per il servizio di leva militare nello stesso anno, 1928, ove Martini, e qui seguò la sua testimonianza orale, sentì «quell'aria di Parigi» che il primo incontro con i pittori intorno a Felice Casorati, forse Carlo Levi e Enrico Paulucci, gli avrebbe suggerito.

È pur vero che la scritta alla base dell'acquaforte – “Araignée du soir espoir” – non è nella poesia di Apollinaire, ma piuttosto la seconda frase del proverbio popolare “Araignée du matin chagrin, araignée du soir espoir”, (un'altra lezione recita “araignée le soir espoir”), ma l'ipotesi di Baldacci sul *Bestiaire* di Apollinaire come fonte rimane non solo la più affascinante ma l'unica plausibile.

E non mi dispiace che la lettura di Apollinaire, in un momento in cui il giovane Martini leggeva e annotava, nel 1927, *Pane e vino* di Giovanni Papini e non il Palazzeschi futurista, che avrebbe invece avvicinato nel decennio 1930-40, dopo il distacco da Marinetti nel 1914, abbia portato allo scultore quei motivi di modernità più progressiva e democratica presenti già nel *Poème lu au Mariage d'Andre Salmon* del 1909.

Qui il motivo iconografico dei *poveri* non è trattato con il tono di retorica strapaesana del *Selvaggio*, nella cui mostra del febbraio 1927 lo scultore esordirà accanto a Maccari, Carrà, Rosai, Morandi, Achille Lega, Semeghini, Galante, Soffici, Boncinelli e Gallo, e neppure con l'intonazione aulica e pauperistica dello stesso Soffici, ma con quella più democratico-populista, seppure intrisa ancora dei residui del decadentismo, caro all'avanguardia: «Voilà les riches vêtements des pauvres/Ni la pudeur démocratique veut me voiter sa douleur».

Ora il cammino di Quinto verso le modernità ci appare nella sua luce più vera: quello di un moderno antimoderno. Questo cammino si sostanzia così in quelle sculture di tono “modernamente classico” che sono la *Leda*, 1941, figlia della *Femme accroupie se tenant le deux pieds*, 1905, di Aristide Maillol, e in modo ancor più esemplare nella *Alcea*, 1942, anche questa dialogante con i nudi mediterranei del maestro francese, che fu il suo maggior punto di riferimento nel decennio dal 1930 al 1940, le cui sculture Quinto aveva ammirato in quella Biennale di Venezia del 1934 ove egli aveva esposto la sua *Ragazza seaneese*, (Marco Fagioli-Lucia Minunno, *Entretien di Aristide Maillol con il giovane Quinto Martini*, in «Pietraserena», IV, n. 18-19, autunno/inverno 1993, pp. 14-22). Una modernità ancorata in una lunga storia, più che “tradizione”, percorsa dal Romanico al Novecento, antiaccademica e insieme distante dalle Avanguardie, ma genuinamente vissuta.

КВИНТО МАРТИНИ, КЛАССИК-МОДЕРНИСТ

МАРКО ФАДЖОЛИ

Квинто Мартини занимает выдающееся место в истории итальянской скульптуры второй половины двадцатого века. Родовые истоки его искусства связаны с именами Арденго Соффичи и Джованни Папини, особенно значительная роль в творческом становлении Мартини принадлежала Арденго Соффичи.

Я не буду повторять здесь общеизвестную биографию Мартини, о которой скульптор рассказал в своем капитальном выступлении *«Живое воспоминание о долгой дружбе»*, представленном на посвященной Соффичи конференции, проходившей на Вилле Медичи в Поджо-а-Кайано 7 июня 1975 года. В нем Квинто обозначил основные вехи истории своей глубокой дружбы с «человеком из Поджо», истории, к которой он позднее вернулся в своей работе *«До, свидания, господин Арденьо»*.

Но стоит вспомнить, что в 1975 году, то есть одиннадцать лет спустя после смерти Соффичи, Мартини заявил о своем полном согласии со взглядами учителя на отношение между авангардом и традицией. Соффичи отвергал течение приверженцев Сезанна-Пикассо, видевших в кубизме реальный и логичный итог революции, начатой Сезанном, и воспринимал творчество художника-одиночки из Экс-ан-Прованса через призму более традиционных взглядов таких художников, как Морис Дени, Эмиль Бернар, а может быть, и итальянцев, таких как Альфредо Мюллер, Густаво Сфорни, в невозможном сплаве Сезанна и Джованни Фаттори.

Может быть, стоит прочесть свидетельство Квинто о том, что Соффичи с восхищением относился к Пюви де Шаванну и у него в кабинете висел портрет великого французского символиста (а ведь Жорис-Карл Гюисманс, критик и теоретик французского символизма, не считал Пюви символистом, отдавая предпочтение Густаву Моро). Соффичи говорил Мартини, что фрески со сценами из жития Святой Женевиевы в парижском пантеоне «очень тосканские» по фигурам и пейзажам.

И что примечательно, в том же свидетельстве в противовес расхожим взглядам Квинто так говорит о Боччони: «я считаю, что Боччони никогда не писал, как художник-футурист, его материя – дивизионистская (в том числе и живописная техника первых картин) и сезанновская [...]». Квинто категорично высказывается о Соффичи и о футуризме: «и кроме того, Соффичи не примкнул по-настоящему к футуризму, потому что он считал невозможным для себя стать художником-футуристом [...] Соффичи никогда особо не нравились дивизионисты, он не находил красоты и в материи импрессионистов, считая, что с течением времени она будет становиться все более инертной и тяжелой».

В этом выступлении ясно обозначено классическое ядро, подлинное основание *антимодернизма* Мартини, унаследованного им от Соффичи: это, по сути, отказ от опыта исторических авангардов; мишень, против которой направлена здесь критика Мартини – это Матисс, кубизм, футуризм и идея, что Соффичи принадлежит символизму. Мартини указывает на «путеводную звезду» общего для них обоих образного мира и провозглашает идею возврата к утверждению пластических и живописных ценностей великой традиции тосканского искусства, от мастеров примитива до Возрождения, от Джотто до Мазаччо, альфы и омеги, начала и конца их искусства.

«Материя живописи» Соффичи - и здесь я использую слова Квинто – представляла собой противоположность «живописной кухне французов». «Шел 1932 год, он работал над фресками и был воодушевлен сухостью этих работ, этой манерой чувствовать, наполнять чувством материя и структуру [...] Мы были в самом разгаре возвращения к порядку».

Так начало творчества Квинто было озаглавлено уроком, преподанным ему Соффичи: картины Квинто, в особенности пейзажи и натюрморты 1925-1930 годов, вдохновляются примерами учителя.

И в особенности это касается «грамматики» форм, на основе которой Соффичи выстроил свое видение тосканского пейзажа - череды холмов, что тянется от Риньяно до Поджо-а-Кайано в долине Арно. «Это как пейзаж в зрачке» по удачному выражению Соффичи, цитируемому Джузеппе де Робертис в его труде *«Арденго Соффичи. Художник и писатель»*, опубликованном в издательстве *“Saggi”* в 1953 году, стр.116. И этот «пейзаж в зрачке» прочно и до конца жизни запечатлелся в глазах Мартини. Об этом свидетельствуют и более поздние пейзажи. Это грамматика, состоящая из нескольких основных элементов: крестьянский дом, зачастую оштукатуренный незабываемым краснокирпичным цветом, сноп соломы, ряды виноградников, одиноко стоящие кипарисы и ивы.

А теперь вернемся к скульптурам молодого Квинто Мартини. *«Крестьянка»* 1928 года: крупная голова молодой женщины, вытесанная из речного камня, и скульптурный портрет *«Соффичи»* 1930 года. В них, несомненно, ощущаются отголоски скульптуры этрусков: в *«Крестьянке»* - это широкое лицо, форма глаз, изогнутость удлинённых губ, в портрете *«Соффичи»* - глубокие морщины на лбу и в уголках рта, вызывающие ассоциации с римскими портретами республиканской эпохи. Тем не менее, представляется слишком упрощенным воспринимать их исключительно в этом контексте, осуществляя нечто вроде пластического переноса на них характеристик этрусской скульптуры, о которых говорил Рануччо Бьянки Бандинелли в своих работах, опубликованных в *«Дедало»* в 1925-1926 году. Правильнее считать, что эти первые скульптуры Квинто Мартини восходят не только к моде на искусство этрусков, а к более обширной сети взаимосвязей, к более широкому видению, сложившемуся под влиянием уроков Соффичи и произведений Романо Романелли, которого поддерживали Соффичи, Оттоне Розаи и Марио Тинти против Андреотти в конкурсе на создание памятника Итальянской Матери в базилике Санта Кроче в 1924 году. Несомненно, Андреотти более привержен художественному языку Антуана Бурделя, который в начале двадцатого века был первым по значению французским скульптором после Родена и под влиянием которого находился и сам Андреотти. Кроме того, Квинто, вероятно, доводилось видеть и портреты другого ученика Родена - Шарля Деспьо, который участвовал в венецианской Биеннале в 1930 году и был замечен Антонио Мараини, и, наконец, что особенно важно, средиземноморскую пластику Аристида Майоля, обнаженные женские фигуры которого, представленные на XIX Биеннале в 1934 году, где Квинто выставлял терракотовую *«Девушку из Сиены»*, запечатлелись в памяти Мартини. Свидетельством этому являются его мраморные и терракотовые женские фигуры того же периода.

Итальянское Новеченто было не только движением, открывающимся навстречу модернизму, но и попыткой восстановить нарушенный историческими авангардами *статус* и вернуться к предшествующей традиции. Мартини видел, хотя и не настолько четко, как того требовали события, ограничения, навязанные консервативным модернизмом итальянского Новеченто, в особенности его пластические последствия и его приверженность идеалам культуры фашизма, к которым в период с 1930 по 1940 год примкнул не только Соффичи, но и подавляющее большинство итальянских художников. События в семье, арест и тюремное заключение Альдобрандо, старшего брата Мартини, который был антифашистом, о чем очень хорошо рассказано в первой из автобиографических книг Квинто *«Дни долги»*, заставили Квинто решительно выбрать, чью сторону принять, и постепенно он отдалился от любимого учителя из Поджо-а-Кайано. В сложившихся обстоятельствах Квинто начал внимательно следить за творчеством Пабло Пикассо, который в то время олицетворял идею современного искусства, свободного от наследия академизма и отмеченного решительной приверженностью антифашистской идеологии. В парижский период жизни Соффичи они встречались с Пикассо, их отношения были отмечены уважением, но затем, в связи с конкретными событиями, возвращением Соффичи в русло традиции и полной его отчужденностью от движения сюрреалистов (в отличие от Де Кирико и Пикассо) между ними наступило охлаждение.

Мартини открыл для себя Пикассо в 1923 году, посещая Соффичи, который в 1908 году видел *«Девушек из Авиньона»* в парижском ателье художника. Мартини полностью принял живопись Пикассо, о чем свидетельствует серия картин, посвященных теме *«Нищих»*, которые были написаны с 1932 по 1940 год, а также персональная выставка Мартини во флорентийском Личеуме в 1943 году, отражающая подлинное условия жизни обездоленных людей и закрытая властями через несколько дней после открытия. Но картины серии *«Нищие»* написаны под влиянием не Пикассо-кубиста, автора *«Девушек»*, а Пикассо голубого и розового периода.

В скульптурном творчестве Мартини близость к Пикассо все еще заметна до 1946 года в барельефе *«Отдых нищего»*, на котором изображен играющий на гитаре босоногий нищий. Создавая это произведение, Мартини явно находился под влиянием картины Пикассо *«Старый слепой гитарист»*, написанной в 1903 году и хранящейся в Институте Искусства Чикаго. Сейчас отлитый в бронзе барельеф *«Отдых нищего»* установлен в Парке Сеано.

Чтобы понять, как Мартини воспринимал Пикассо, нужно вспомнить о его отношении к скульптуре далекого прошлого, в частности, о его восхищении творчеством Арнольфо ди Камбио.

Из всей совокупности произведений мастера из Колле ди Валь д'Эльса, дискуссии о котором после проведения посвященных ему выставок не смолкают по сей день, Мартини, по всей вероятности, видел крупную статую Бонифация VIII в Музее Собора (Флоренция), поскольку географически она была к нему ближе, чем скульптура Карла Анжуйского, хранящаяся в Капитолийском Музее Рима.

Здесь Мартини вдохновляется древней романской традицией придания камню прямолинейных очертаний, что в те годы производило впечатление *неокубистского* стиля, но «грубая прямолинейность» фигур Мартини уходит корнями из двадцатого века в то судьбоносное столетие (с 1200 по 1300 год), которому суждено было дать основу европейской скульптуре. Скрытые под землей могучие статуи античного мира должны были увидеть свет солнца несколько веков спустя, а памятники византийской скульптуры, младшей сестры живописи, были представлены в основном небольшими статуэтками из слоновой кости и золота. В условиях перехода в течение одного столетия от романского стиля к готическому Арнольфо создал изобразительный язык, нацеленный в будущее, и почти невозможно расшифровать то, что нес в себе этот язык: как в архитектуре, так и в скульптуре он был «новаторским и дерзким».

Затем Мартини, вне какой бы то ни было логической связи, начинает искать себе второго творческого наставника и находит его в Донателло.

«Общение» с Донателло (свой интерес к великим мастерам он обычно называл «общением») шло преимущественно путем изучения методов создания барельефа. На определенном этапе творчества Мартини заинтересовался барельефом, который представляет собой невозможный союз *пластического с живописным* и дает возможность в полной мере использовать игру света: начиная с первых терракотовых рельефов, на которых были изображены старые крестьянки и от которых осталось много фрагментов, и кончая определяющим циклом о *Дожде* 1964 года, вплоть до рельефов, посвященных житию Иисуса Христа. Чтобы понять, насколько глубоко Мартини интересовался творчеством Донателло, не достаточно только прочесть его работу о великом мастере Возрождения. На кладбище в Сеано, помимо множества бронзовых рельефов на могилах семьи Мартини, есть еще более яркое свидетельство того, как Мартини усвоил уроки Донателло: это созданный в восьмидесятые годы барельеф *«Снятие с Креста»* и *«Воскрешение»* – длинная горизонтальная плоскость на фамильном склепе семьи Орландини.

Два амвона флорентийской церкви, относящиеся к последнему периоду творчества Донателло (с 1460 по 1466 год), хоть и были созданы со значительным участием учеников скульптора – Бертольдо и, возможно, Беллано – были для Квинто наивысшим выражением того редкого сплава *классического с экспрессионистским, традиции с современностью*, к которому он стремился. И не случайно Мартини достиг его во время работы над такой трудной темой современного искусства, как религиозная.

Из более близких к нам по времени критических работ следует упомянуть публикацию Елены Понтиджа *«Modemità e classicità»* 2008 года, в которой автор рассматривает идею «Возврата к порядку» как важный аспект модернизма.

Согласно ее интерпретации, «Возврат к порядку» был не только *реакцией* на футуризм, рассматриваемый «как самая неистовая атака на художественную традицию, которую когда-либо знал Запад», и не только *реакцией* на исторические

авангарды, которые в первые два десятилетия прошлого века пронесли по европейской художественной культуре и потрясли ее. «Возврат к порядку» - это «аспект модернизма», представлявший собой полную противоположность «движению назад», это «вариант» модернизма, понимаемый как «противопоставление между классической традицией и модернизмом», или, говоря словами Гийома Аполлинера, сказанными им в 1928 году, «противопоставление между порядком и авантюрой» (Елена Понтиджа, *«Modernità e classicità. Il ritorno all'ordine in Europa, dal primo dopoguerra agli anni trenta»*, Милан, 2008 г, стр.1-9).

Определение «Возврата к порядку» - сложный историографический вопрос, но нельзя забывать, что прежде всего это направление возникло после Первой Мировой войны, по-разному проявляясь в различных европейских странах: его трудно привести к единому общему знаменателю, к единому видению, к так называемым *Реализмам*, которым дала официальный статус крупная выставка, проходившая в Париже и Берлине в 1981 году (*Реализмы*, Центр им.Жоржа Помпиду, Париж, 17 декабря 1980 г. - 20 апреля 1981; Государственная Художественная Галерея Берлина, 10 мая - 30 июня 1981 г.). Автором выражения «Призыв к порядку» был Жан Кокто, употребивший его в своей знаменитой книге *«Le rappel à l'ordre»* (*«Призыв к порядку»*), опубликованной в 1926 году парижским издательством Librairie Stock, в котором перепечатывались различные тексты и эссе, появившиеся в печати с 1917 по 1923 год. В ней французский писатель и поэт, в прошлом «попутчик», отвергнутый движением дадаистов, активный участник авангардных «Русских Балетов» Дягилева, написавший либретто к балету *«Парад»* 1917 года, занавес и костюмы для которого были созданы Пикассо, а музыка написана Эриком Сати, изложил свою теорию отхода от авангарда и создания нового направления, преодолевающего свойственный авангардам «полный беспорядок и дух разрушения». Кажется маловероятным, что в начале тридцатых годов Квинто мог прочесть эту книгу Кокто, но известно, что с творчеством Аполлинера его познакомил Соффичи. Квинто читал Аполлинера и восхищался его поэзией, о чем свидетельствует офорт на *«Пауке»* - последнем стихотворении сборника *«Бестиарий или кортеж Орфея»*, которое было внесено в него уже после смерти поэта, наступившей в 1918 году во время эпидемии «испанки» (*«Oeuvre completès de Guillaume Apollinaire»*, изданное под руководством Мишеля Декодин, Париж, Баллар-Лека, 1966, том. I, стр.48, 913).

Мысль о том, что созданный Квинто, вероятно, в 1928 году офорт, посвященный *«Пауку»*, навеян стихотворением Аполлинера, высказал мне Луиджи Бальдаччи, но трудно сказать, где Квинто мог его прочесть, поскольку это стихотворение было опубликовано не в том издании книги 1911 года, иллюстрации к которому делал Рауль Дюфи и которое вышло тиражом в 120 экземпляров, а в *«Бессонных ночах проворного кролика»* 1919 года (*«Oeuvres complete de Guillaume Apollinaire»*, 1966, стр.913). Если об этом произведении Мартини узнал не от Соффичи, то, возможно, стихотворение попало к нему в том же 1928 году во время его военной службы в Турине – городе, где, по его словам, он вдохнул «воздух Парижа», впервые

встретившись с художниками, принадлежавшими к кругу Феличе Казорати (возможно, с Карло Леви и Энрико Паулуччи). Правда, надпись внизу офорта «Вечерний паук – надежда» не имеет отношения к стихотворению Аполлинера: это вторая фраза поговорки «Утренний паук – горе, вечерний паук – надежда» (в другом варианте «Паук вечером – надежда»), но предположение Балдаччи, что источником вдохновения при создании офорта был *«Бестиарий»* Аполлинера, остается не только самым привлекательным, но единственно приемлемым. И меня не огорчает, что чтение стихов Аполлинера в том же самом 1927 году, когда молодой Мартини читал, делая заметки, *«Хлеб и вино»* Джованни Папини, а не футуриста Палаццески, с которым он сблизился в десятилетие 1930-40, порвав с Маринетти в 1914 году, привнесло в творчество скульптора мотивы более прогрессивной и демократической современности, уже звучавшие в творчестве Аполлинера в *«Поэме, прочитанной на Свадьбе Андре Сальмона»* в 1909 году. Иконографический мотив бедности звучит здесь без исконно деревенской риторики *«Дикаря»*, которого скульптор позднее представил на свою первую выставку 1927 года (в ней участвовали также Маккари, Карра, Розаи, Моранди, Акилле Лега, Семегини, Галанте, Соффичи, Бончинелли и Галло) и без декларативного возвышения бедности, свойственного Соффичи, но в более демократично-народных тонах, хоть и с отзвуками милого сердцу авангардистов декадентства: «Нищету драпируют богатством/ И под ложным стыдом демократия язвы скрывает». (Перевод М.Яснова).

Теперь творческий путь Квинто к современности предстает перед нами в своем истинном свете: это путь антимодернистского модерниста, путь, выразившийся в такой «современно классической» скульптуре, как *«Леда»* 1941 года, в которой чувствуется влияние статуи Аристида Майоля 1905 года *«Женщина, сидящая на корточках и держащаяся за ступни»*. Еще более явно антимодернистский модернизм Мартини проявляется в *«Альчее»* 1942 года, которая тоже перекликается со средиземноморскими обнаженными фигурами французского мастера, который с 1930 по 1940 год был для Квинто основным творческим маяком: его скульптурами Квинто восхищался на венецианской Биеннале 1934 года, где Майоль выставлял свою *«Девушку из Суены»* (Марко Фаджоли – Лючия Минунно, *«Entretien di Aristide Maillol con il giovane Quinto Martini»*, опубликовано в «Пьетрасерена», IV, № 18-19, осень/зима 1993 г. стр. 14-22).

Это - современность, уходящая корнями в многовековую историю, это - нечто большее, чем «традиция», это - путь от романской эпохи до двадцатого века, проникнутый антиакадемизмом и в то же время пролегающий в стороне от авангардистов. Путь, пройденный честно и раскрепощенно.

CATALOGO ΚΑΤΑΛΟΓ

PAESANA

1928 / PIETRA FLUVIALE / CM 37 x 34 x 33

Tra le primissime sculture eseguite da Martini, questa testa di Paesana resta una delle opere più belle della sua carriera artistica. Come michelangiolescamente "liberata" dalla pietra, che sembra ancora trattenerne la capigliatura nel suo volume scabro, la Paesana emerge dal blocco lapideo in una sorta di apparizione, alla stregua di un idolo arcaico. E fu proprio quest'aura arcaica a segnalare alla critica del tempo la scultura di Quinto Martini. Nel clima del "ritorno all'ordine" e della rivendicazione di un primato "italico", autoctono, nell'elaborazione di una "classicità mediterranea", gli esordi del Martini scultore furono accolti come l'espressione autentica di un sentimento artistico spontaneamente risalente alle proprie remote origini etrusche. Al di là delle ascendenze e delle sintonie, la scultura del primo Martini è senza dubbio autenticamente popolare, spontaneamente primitiva, caratterizzata da una grande schiettezza espressiva. Nella Paesana il forte senso plastico degli ampi volumi della testa, appena sgrossati dallo scalpello dello scultore, si contrappone al trattamento "grafico" dei caratteri del volto, in una sorta di scrittura che lascia leggere il segno degli strumenti di lavoro dell'artista, prediligendo l'immediatezza bruta – eppure piena di una grazia speciale, intensamente poetica – a scapito del pedissequo naturalismo di una diligente resa secondo i canoni accademici. Questa peculiare grazie anticlassica, questa apparente trascuratezza formale resterà la cifra inconfondibile di tutta l'opera artistica prodotta da Quinto Martini fino alla seconda guerra mondiale.

КРЕСТЬЯНКА

1928 г. / речной камень / 37 x 34 x 33 см

«Крестьянка», входящая в число самых первых скульптур Мартини, остается одним из прекраснейших произведений всего творческого пути скульптора. Она кажется помикеланджельски «высвобожденной» из камня, который все еще пытается удержать в своей грубой массе копну ее волос. «Крестьянка» выступает на поверхность каменного блока, словно видение, словно древний идол. И именно это впечатление архаичности привлекло к ней внимание критики того времени. В атмосфере «Возврата к порядку», отстаивания примата всего исконно «италийского», в период разработки теории «средиземноморской классичности» первые шаги Мартини-скульптора были восприняты как подлинное выражение художественного чувства, стихийно восходящего к далеким этрусским корням. Но какими бы ни были корни этого произведения, чему бы оно ни была созвучно, скульптура раннего Мартини, несомненно, народна, стихийно примитивна, исполнена экспрессивной чистоты и искренности. В «Крестьянке» пластическая сила крупных объемов головы, чуть обтесанных резцом, противопоставляется «графической» обработке черт лица: это своеобразное письмо, в котором можно прочесть след, оставленный рабочим инструментом мастера, предпочитающего грубую (но исполненную особой грации и поэзии) непосредственность рабски подражательному натурализму с его прилежным копированием, навязываемым академическими канонами. Эта своеобразная антиклассическая грация, эта кажущаяся формальная небрежность останутся отличительной чертой художественного творчества Квинто Мартини вплоть до Второй мировой войны.



RITRATTO DI MARIA

1937 / BRONZO / CM 69 x 50 x 25,5

È uno dei primi ritratti dedicati dall'artista alla moglie Maria Ferri, conosciuta nel 1935.

La scultura caratterizza già quello che sarà lo stile dell'artista fino agli anni della guerra: una sintesi tra l'idea classica di ritratto rinascimentale e una visione moderna corrispondente alle innovazioni introdotte dalla pittura del Novecento italiano. Al pari dei ritratti realizzati da Achille Funi, Felice Casorati e Ardengo Soffici, il ritratto di Maria opera un'idealizzazione della figura femminile che supera elementi del naturalismo dell'accademia. L'effigiata viene quindi assunta come figura ideale di donna secondo una sensibilità lontana dalle stilizzazioni delle avanguardie e lo scultore unisce all'indagine psicologica la costruzione di un tipo ideale. Tuttavia, a differenza dei ritratti dei suoi familiari e dei concittadini Seanesi, in precedenza esemplati sull'influsso della scultura etrusca, Martini si rivolge qui non tanto al primitivismo quanto al ritratto colto dell'Ottocento, secondo un modello che continuerà anche nel dopoguerra seppure stilizzando maggiormente le forme.

ПОРТРЕТ МАРИИ

1937 / БРОНЗА / 69 x 50 x 25,5 CM

Это один из первых портретов жены скульптора Марии Ферри, с которой он познакомился в 1935 году.

Для этой скульптуры уже характерен стиль, которому суждено было стать стилем Мартини вплоть до Второй мировой войны: сплав классического представления о портрете эпохи Возрождения с современным видением, основанным на всем том новом, что было привнесено живописью итальянского Новоченто. Как и портреты, созданные Акилле Фунни, Феличе Казорати и Арденго Соффичи, портрет Марии – это идеализация женского образа, преодолевающая элементы академического натурализма. Изображаемый персонаж представляется как идеальный женский образ, далекий от авангардистских стилизаций, скульптор сочетает психологический анализ с построением идеального типа женщины, но в отличие от портретов своих родных и земляков из Сеано, в которых чувствуется влиянием этрусской скульптуры, в «Портрете Марии» Мартини вдохновляется не столько примитивизмом, сколько «культурным портретом» девятнадцатого века, основываясь на модели, которой с большей стилизацией форм он будет придерживаться и после войны.



DONNA CHE SI ASCIUGA I PIEDI

1940 / MARMO / CM 50 x 34 x 21

Nell'interpretazione del nudo femminile da parte di Quinto Martini, giocò un ruolo fondamentale, soprattutto intorno al 1940, l'esercitazione sui modelli plastici di Aristide Maillol, la cui versione della bellezza classica paradossalmente dovette rivelarsi congeniale alla vena artistica dello scultore toscano. Questa Donna che si asciuga i piedi, così vicina alle "Femmes à l'épine" di Maillol, è esemplare delle modalità di declinazione del modello francese da parte dello scultore seane.

In essa, scrisse Del Massa, «se si nota un ricordo di Maillol suggerito dalla forma, si deve altresì rilevare come codesto ricordo non derivi da un'attenzione passiva sui modi plastici dello scultore francese; Martini in un certo senso ritorna alle origini della scultura ed è logico, così che di quelle accolga anche le ultime e più significative apparizioni storiche: ma al tozzo e serrato e architettonicamente chiuso sentimento plastico francese, egli aggiunge dolcezza e sensibilità di pretta marca fiorentina, senza tuttavia cadere in sdolcinate manualità, mantenendosi sempre a un grado giusto in cui l'espressione non forzata si distende in armoniose variazioni di stile prettamente plastico. Egli ha la forza dei nostri vecchi lavoratori del marmo e una sensibilità acuta non guastata da virtuosismi morbosi. È semplice nell'impostazione e nell'elaborazione».

ЖЕНЩИНА, ВЫТИРАЮЩАЯ НОГИ

1940 Г. / МРАМОР / 50 x 34 x 21 CM

В подходе к созданию обнаженных женских скульптур решающую роль для Квинто Мартини сыграло изучение пластических моделей Аристиды Майоля (в особенности в период, близкий к 1940 году). Вариант классической красоты, созданный французским скульптором, оказался удивительно близок творческим пристрастиям тосканца. «Женщина, вытирающая ноги», такая близкая к майолевской «Женщине, вытаскивающей занозу», может служить ярким примером того, как скульптор из Сеано переосмыслил французскую модель. Дель Масса пишет, что «в ее форме чувствуются отголоски Майоля, но они не обусловлены пассивным вниманием Мартини к пластическим методам французского скульптора; в каком-то смысле Мартини возвращается к истокам скульптуры, и вполне логично, что он принимает также и последние самые значительные явления, имевшие место в истории; но к приземистому, зажатому и архитектурно замкнутому пластическому французскому чувству он примешивает, несомненно, флорентийские нежность и чувствительность, не скатываясь при этом в слащавость, а постоянно удерживаясь на той грани, где ненарочитая экспрессия охватывает гармоничные вариации чисто пластического стиля. Он наделен силой наших старых мраморщиков и острой чувствительностью, не испорченной болезненными изысками. Он прост в замысле и в исполнении».



ALCEA

1942 / BRONZO / CM 72 x 37 x 130

Alcea è una delle rare opere datate dell'artista e rappresenta perciò un punto di riferimento importante per lo studio della sua scultura. Esposta per la prima volta nel 1945 a Palazzo Strozzi (Firenze), fu subito annoverata tra le opere più significative dell'artista: «Alcea è impostata e risolta con l'immediatezza che è forse la dote più notevole del giovane scultore. (...) In questa Alcea riconosciamo una delle opere più impegnative e più concluse della nuova scultura italiana» (Michelangelo Masciotta). L'arte di Quinto appare dunque approdata a una sua caratteristica definizione stilistica – peraltro non lontana dai contemporanei esiti della scultura di Giacomo Manzù – anticipando quella classicità tutta sui generis che troveremo esemplarmente incarnata nei capolavori della maturità dell'artista. Per questo, negli Anni Ottanta, al momento di selezionare le opere per il Parco Museo di Seano, fu probabilmente senza indugio che Quinto Martini inserì *Alcea* tra le sculture destinate a testimoniare alla posterità la storia del suo intenso percorso artistico.

Alcea compare nel servizio fotografico dedicato da Gio Ponti alle *Donne* di Martini (in "Stile", aprile 1946).

L'opera fa parte della collezione del Museo Statale Ermitage.

АЛЬЧЕЯ

1942 / БРОНЗА / 72 x 37 x 130 CM

Альчея – одно из немногих произведений, датированных автором, является важной вехой при изучении скульптурного творчества Мартини. Впервые она выставлялась в 1945 году во флорентийском Палаццо Строчи и была сразу же отмечена критикой как одна из самых значительных работ мастера: «Альчея задумана и решена с непосредственностью, которая, возможно, и есть самое главное достоинство молодого скульптора. (...) В этой Альчее мы признаем одно из самых значительных и завершенных произведений новой итальянской скульптуры». (Микеланджело Машотта). Кажется, искусство Квинто достигает здесь своей характерной определенности, к стати, не далекой от результатов, достигнутых в жанре скульптуры его современником Джакомо Манцу в тот же период, и превосходит ту особую классичность, которой будет суждено со всей полнотой выразиться в шедеврах, которые будут созданы в период зрелости скульптора. И именно поэтому в восьмидесятые годы, выбирая произведения для парка-музея в Сеано, мастер, вероятно, ни минуты не колебался, включив Альчею в число скульптур, которые расскажут потомкам о его напряженном творческом пути.

«Альчея» фигурирует в фоторепортаже, который Джо Понти посвятил «Женщинам» Мартини (в «Стиле», апрель 1946 г.).

Это произведение является частью коллекции Государственного Музея Эрмитаж.



FANCIULLA NUDA

1942 C. / BRONZO / CM 28 x 40 x 10

Intorno al 1942 Martini realizzò un cospicuo numero di nudi femminili in posa "volante", molto vicini, nel tipo fisico come nell'impianto e trattamento plastico, all'*Alcea*, opera datata e perciò datante tale gruppo di sculture. Il presente bronzetto fa parte di questo nucleo di opere, per lo più di piccolo formato, realizzate in terracotta e in bronzo, e tutte riconducibili a quella fase successiva della maturazione artistica del Martini scultore in cui la critica ravvisò i segni di un mutamento; piuttosto che di uno sviluppo, di un allontanamento da quei "sani principi" che avevano trovato espressi nelle sue prime opere plastiche. Di fatto, in sculture come questa, Martini mostra di aver compiuto il passaggio dall'immediatezza di un sentimento alla complessità di una concezione. La critica del tempo non lo comprese e si limitò a rilevare alcune incongruenze anatomiche che da un punto di vista "accademico" risultano imperdonabili. Eppure è proprio in queste incongruenze che ritroviamo il filo dell'estetica che andava maturando lo scultore. Martini cominciava a creare una propria, personale versione dei fatti estetici, in cui l'organicità del linguaggio formale continuava a non coincidere con la restituzione pedissequa del dato naturalistico. Con la sua posa innaturale, dinoccolata questa fanciulla nuda si libra nello spazio, quasi in volo. Martini insomma procede con coerenza da un attaccamento sensuale alla materia prima verso la maturazione di un gusto cerebrale, qui ancora in parte come attirato verso il basso – le braccia della fanciulla si torcono a seguire l'andamento del panno che si trasforma insensibilmente nel perno di base della scultura e che rappresenta l'ultimo retaggio di quella materia informe da cui successivamente l'artista si affrancherà compiutamente.

ОБНАЖЕННАЯ ДЕВОЧКА

1942 Г. / БРОНЗА / 28 x 40 x 10 CM

Примерно в 1942 году Мартини создал значительное число скульптур, опирающихся на одну точку («летающая поза»). По внешним чертам модели, позы и пластической обработке они имеют некоторое сходство с «Альцеей», и поскольку время создания этой скульптуры известно, по ней можно датировать и другие скульптуры, принадлежащие к этой группе. Это небольшое произведение из бронзы относится к вышеуказанной серии терракотовых или бронзовых скульптур преимущественно малого формата. Все они были созданы в период, последовавший за этапом достижения мастером художественной зрелости. Критики рассматривали этот период не как развитие, а скорее, как перемену, как отход от тех «здоровых принципов», которые находили свое выражение в его первых пластических произведениях. Этой скульптурой Мартини доказывает, что им был успешно проделан путь от непосредственности чувства к сложности замысла. Современная критика не поняла этого и лишь отметила кое-какие недостатки: с «академической» точки зрения в этой бронзовой скульптуре есть непростительные анатомические несообразности. Но именно в этих несоответствиях мы и находим эстетическую нить, которая свидетельствует о все большей зрелости скульптора. Мартини начал приближаться к своему собственному личному видению эстетических фактов, в котором органичность формального языка продолжала не совпадать со слепым подражанием натуралистическим характеристикам. Неестественная, «несобранная» поза обнаженной девочки, чуть ли не летящей в пространстве, говорит о том, что Мартини последовательно движется от чувственной привязанности к материи в сторону умозрительного вкуса. Пока еще здесь в какой-то мере чувствуется притяжение вниз, руки девочки заламываются, словно стремясь за материей, которая незаметно переходит в штырь основания скульптуры и представляет собой последние остатки наследия бесформенной материи, от которого затем мастер совершенно освободится.



L'OSTE

1958 / BRONZO / CM 17 x 27 x 40

Esemplare di quella sorta di neo-cubismo intrapreso dall'artista sullo scorcio degli Anni Quaranta, questa scultura – in una variante leggermente diversa – fa parte della collezione della Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, a Firenze. La caratteristica essenzialità stereometrica raggiunta nelle raffigurazioni degli osti, divenne quasi la cifra stilistica della scultura di Martini per circa un decennio. La definizione di scultura neocubista o postcubista, adottata dai critici intorno agli Anni Sessanta, è già implicita in una dichiarazione di Quinto del 1958 riguardo alle proprie ricerche plastiche di quel periodo: «Parto sempre dall'analisi (quando adopero materie duttili) per arrivare alla sintesi: ed è questo un modo per togliere il sovrappiù. Penso che una scultura, prima di arrivare a delle forme pure, ai volumi essenziali, deve essere una struttura architettonica. La ricerca della materia, per me, è una delle cose essenziali. Ogni volta che penso un soggetto non posso scinderlo da una data materia e dal modo di trattarla. Cerco di dare una luce, un ritmo appropriato al soggetto. Mi piace fare della scultura perché mi dà il vero senso di costruire e di dare una struttura architettonica alla realtà».

Sul tema dell'oste, ripreso fino al 1983, l'artista realizzò anche numerose elaborazioni grafiche.

ТРАКТИРЩИК

1958 Г. / БРОНЗА / 17 x 27 x 40 CM

Эта скульптура представляет собой характерный пример стиля неокубизма, в котором скульптор начал работать в конце сороковых годов. Чуть видоизмененный вариант «Трактирщика» хранится в коллекции Галереи Современного Искусства Палаццо Питти во Флоренции. Пространственная и размерная лаконичность, достигнутая мастером в изображении «Трактирщиков», около десяти лет оставалась отличительным знаком скульптурного творчества Мартини.

Критики начали говорить о скульптуре неокубизма или посткубизма примерно в шестидесятые годы, но еще в 1958 году, рассказывая о своих пластических поисках, Квинто говорил: «Я всегда начинаю с анализа (когда работаю с податливыми материалами), чтобы прийти к синтезу: только так можно избавиться от всего лишнего. Я считаю, что скульптура, еще до того, как она приобретет чистые формы и лаконичные объемы, должна быть архитектурной конструкцией. Для меня поиски в области материи – один из основных моментов. Каждый раз, когда я думаю о сюжете будущей скульптуры, я не могу отрешиться от определенной материи, от того, как я буду с ней обращаться. Я стараюсь придать свет, задать ритм, соответствующие данной теме. Мне нравится делать скульптуры, потому что я чувствую, что строю, придаю действительности архитектурную конструкцию».

На тему трактирщика, к которой Мартини возвращался до 1983 года, мастер сделал также и множество графических работ.



PICCOLO CUOCO

1959 / BRONZO / CM 12,5 x 22 x 34

Nelle diverse, numerose, versioni del soggetto – intitolato variamente *Ritratto dell'oste* e *Cuoco* – Martini realizza una delle forme più originali della sua scultura. Apparentemente ispirato ad una visione "cubista" della forma, caratterizzata dalla ricerca essenziale di piani lisci con accordi ortogonali, lo scultore si richiama idealmente ai grandi esempi della tradizione romanica e segnatamente alle opere di Arnolfo di Cambio, quali il ritratto di Papa Bonifacio VIII e del re Carlo d'Angiò: ritratti questi concepiti come l'oste di Martini secondo una visione "quadrifrontale" della forma in cui viene negato ogni illusionismo prospettico di tipo barocco. Un primitivismo dunque, questo di Martini, che non si richiama tanto alla scultura africana od oceanica come facevano le avanguardie storiche, quanto ai grandi esempi della scultura medievale e rinascimentale europea.

МАЛЕНЬКИЙ ПОВАР

1959 Г. / БРОНЗА / 12,5 x 22 x 34 CM

Работая над многочисленными вариантами скульптур того же сюжета, носящих различные названия («Портрет трактирщика» и «Повар»), Мартини создает одну из своих самых оригинальных скульптурных форм. Может показаться, что автор придерживался «кубистского» подхода к форме со свойственным ему стремлением к характерным гладким плоскостям с ортогональными аккордами, в то время, как на самом деле он вдохновлялся великими примерами романской традиции и, в частности, такими скульптурами Арнольфо ди Камбио, как портрет Папы Бонифация VIII и короля Карла Анжуйского, которых объединяет с его «Трактирщиком» «четырёхфронтальный» подход к форме, свободный от какой бы то ни было иллюзии перспективы в духе барокко. При создании этого произведения Мартини в отличие от исторических авангардов вдохновлялся не примитивизмом скульптур племен Африки или Океании, а великими примерами европейской скульптуры Средневековья и эпохи Возрождения.



NATURA

1965 / BRONZO / CM 83 x 46 x 70

Il nudo di donna in posa accovacciata è un tema molto frequente nell'opera di Martini. Egli si concentrò soprattutto nella presente tipologia iconografica, da lui stesso intitolata *Natura*. Ne esistono infatti molte versioni con varianti nelle dimensioni o nei particolari, in bronzo o in gesso. Così la commentò Michelangelo Masciotta nel 1965: «Di giustezza e purezza assolute, questa scultura segnala le qualità formali e plastiche dell'artista, sensibilissimo al correre e al modularsi della luce». Certo l'idea di partenza di questa scultura è da ricercare in alcune suggestioni derivanti da Auguste Rodin, ma lo svolgimento della superficie plastica pare qui condotto a esiti quasi astratti. In *Natura*, infatti, la superficie risulta levigata fino quasi alla consunzione dei volumi (effetto che Martini otteneva "lavando" con una spugna la creta del modello originale). Nel corso degli Anni Settanta questo tipo di modellazione verrà sviluppato dall'artista fino alle sue estreme conseguenze.

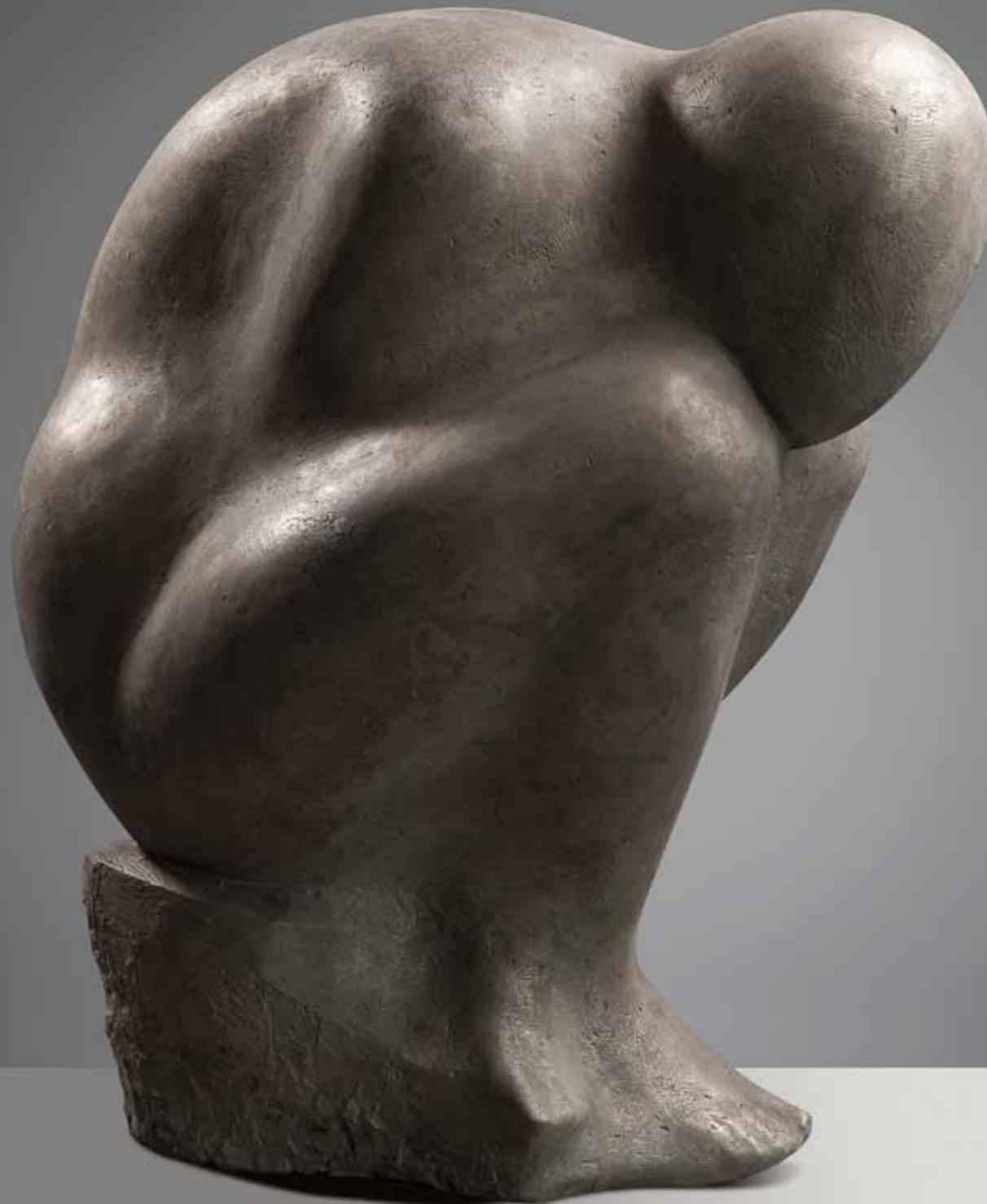
L'opera fa parte della collezione del Museo Statale Ermitage.

ПРИРОДА

1965 Г. / БРОНЗА / 83 x 46 x 70 CM

Скульптура обнаженной женщины, сидящей на корточках, - очень частая тема в творчестве Мартини. Особенно много он работал над иконографическим типом, которому дал название «Природа». Существует множество вариантов этой скульптуры, отличающихся друг от друга размерами, деталями и материалом (бронза и гипс). Вот, что сказал о ней Микеланджело Машотта в 1965 году: «Обладающая абсолютной точностью и чистотой, эта скульптура свидетельствует о формальных и пластических достоинствах скульптора, исключительно чувствительного к движению света и к его модуляциям». Несомненно, первоначальный замысел этой скульптуры навеян некоторыми произведениями Огюста Родена, но в «Природе» развитие пластической поверхности чуть ли не достигает абстракции. Поверхность отполирована почти до истощения объемов (чтобы добиться этого эффекта Мартини «мыл» губкой гипс оригинальной модели). В семидесятые годы этот метод обработки поверхности будет доведен мастером до крайних пределов.

Это произведение является частью коллекции Государственного Музея Эрмитаж.



LA PIOGGIA

1967 / BASSORILIEVO IN BRONZO / CM 155 x 99

Visitando lo studio di Martini a Firenze, nei giorni immediatamente successivi all'alluvione, Carlo Levi fu sorpreso di trovare un gruppo di lavori che non aveva mai visto prima e che quasi profeticamente avevano per tema la pioggia. «Tutti questi bassorilievi (...) avevano un soggetto comune, un motivo che si ripeteva in tutti con diverse varianti: la pioggia. Una pioggia rigata, dai fili obliqui per il vento, incavati o sporgenti, modellati o scavati nella forma dietro cui si muovevano le figure. Fosse un'intuizione poetica, o una visione o una scoperta antiveggente dovuta (...) alle lunghe settimane di pioggia, certo è che quelle opere, viste allora in quella città devastata, parevano una singolare profezia. Parlavano con le loro forme: ma il loro discorso era fatto insieme più commovente e più documentario dai segni, come di un altro linguaggio, che l'acqua e la mota vi avevano lasciato» (C. Levi, 1967). Si tratta di un ciclo in cui le figure emergono appena dal fondo, in un rilievo che è quasi lo "stiacciato" donatelliano, e comunque resta arretrato rispetto al tessuto obliquo dei fili scolpiti di pioggia che invadono il piano della rappresentazione.

Tra tutte le varianti del tema della pioggia, questa della donna che corre sotto l'acqua riparandosi con un panno svolazzante rimane la più tipica e frequente ed è molto probabile che figurasse tra i bassorilievi esposti a Palazzo Strozzi nel 1978 nella mostra dedicata alle piogge di Martini per la quale Mario Luzi scrisse una presentazione che resta tra le interpretazioni più felici.

L'opera fa parte della collezione del Museo Statale Ermitage.

ДОЖДЬ

1967 / БАРЕЛЬЕФ ИЗ БРОНЗЫ / 155 x 99 CM

Карло Леви, побывавший во флорентийском ателье Мартини сразу же после разрушительного наводнения 1966 года, с удивлением обнаружил там ряд работ, которых он раньше никогда не видел и которые – словно художник владел даром ясновидения – были посвящены дождю. «Все эти барельефы (...) имели один и тот же сюжет, в них звучал один и тот же мотив, повторяющийся из одного варианта в другой: дождь. Дождь, падающий полосами, нити дождя, сносимые ветром, вогнутые, выпуклые, выступающие из формы или погружающиеся в нее, а за полосами дождя движущиеся фигуры людей. Было ли это поэтической интуицией или предчувствием (...), внезапно озарившим мастера в долгие дождливые недели, но так или иначе, сейчас, в затопленном городе, эти барельефы казались пророческими.

Они говорили языком своих форм, но знаки делали их речь более трогательной, более документальной, словно слова этой речи произносились на ином языке, оставленном илом, грязью и водой». (К. Леви, 1967 г.). В этой серии фигуры чуть-чуть выступают из глубины, в рельефе, который очень похож на низкие барельефы Донателло, но остается чуть задвинутым вглубь по отношению к косой пелене дождя, заполняющей плоскость изображения. Среди всех вариантов на тему дождя, наиболее типичный и часто упоминаемый – это вариант с бегущей женщиной, которая прикрывается от дождя развивающимся на ветру куском ткани. По всей вероятности, он выставлялся вместе с другими вариантами в Палаццо Строрци в 1978 году на выставке, посвященной «дождям» Мартини. Марио Люци написал к ней текст, которому было суждено остаться самой лучшей интерпретацией этих произведений Мартини.

Это произведение является частью коллекции Государственного Музея Эрмитаж.



RITRATTO DI LUIGINA PAOLINI

1973-1974 / BRONZO / CM 27

Luigina Paolini (Siena 1944) è stata assistente di Quinto Martini alla cattedra di Decorazione Plastica presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze dal 1974 al 1977, gli ultimi anni di insegnamento dell'artista. Martini ha realizzato cinque diverse versioni del ritratto, quattro a mezzo busto e una sola testa.

L'opera si caratterizza per la forte intensità espressiva: il volto, una maschera incorniciata ai lati dai capelli, ha un'espressione quasi sospesa, assorta ma concentrata, e i tratti fisionomici – pur caratterizzati – sono ridotti all'essenziale senza compiacimenti descrittivi, in linea con quell'idea di sobrietà cara all'artista.

ПОРТРЕТ ЛУИДЖИНЫ ПАОЛИНИ

1973-1974 Г. / БРОНЗА / ВЫС. 27 СМ

Луиджина Паолини (Сьена 1944 г.) была ассистенткой Квинто Мартини на кафедре Пластических Декоративных Искусств в Академии Изящных Искусств Флоренции с 1974 по 1977 год, в последние годы преподавательской деятельности Мартини. Скульптор сделал пять различных вариантов этого портрета, четыре бюста и одну голову.

Это произведение отличается огромной выразительной силой: лицо – маска, обрамленная по бокам волосами, выражает отстраненность, погруженность в себя и в то же время сосредоточенность; в духе присущей Мартини сдержанности черты лица, хоть и узнаваемы, но сведены к самой сути и лишены описательности.



RITRATTO DI RAGAZZA

1979 C. / BRONZO / CM 41 x 26 x 17,5

Tutto modellato secondo una visione luministica, con passaggi quasi impercettibili da un piano all'altro nella costruzione del volto, questo ritratto di ragazza mantiene ancora certi caratteri delle figure femminili modellate dalle scultrice a partire dagli Anni Quaranta e anche di alcuni ritratti della moglie Maria degli stessi anni. Tuttavia questa testa appare costruire una sorta di dialogo a distanza con certi ritratti femminili di Giacomo Manzù, anch'egli, come Martini, impegnato a svolgere il discorso plastico oltre le nuove tendenze astratte e informali, sulla linea della grande tradizione figurativa della scultura italiana.

ПОРТРЕТ ДЕВУШКИ

ПРИБЛ. 1979 Г. / БРОНЗА / 41 x 26 x 17,5 CM

Скульптура полностью выполнена в духе люминизма с почти незаметными переходами от одной плоскости к другой. В этом портрете все еще сохраняются некоторые черты, свойственные женским образам, которые создавались скульптором, начиная с сороковых годов, и нескольким портретам жены скульптора Марии, относящимся к тому же периоду. Но, кажется, это произведение перекликается с некоторыми женскими портретами Джакомо Манцу, который, как и Мартини, стремился, чтобы его пластический язык вырывался за пределы новых абстрактных и информальных тенденций и звучал в русле великой изобразительной традиции итальянской скульптуры.



MENDICANTE

1981 C. / BRONZO / CM 185 x 51 x 58

La vecchia mendicante è raffigurata in piedi, con la mano tesa a elemosinare, con uno scatolone sul capo a riparo dalla pioggia. Sappiamo che quando creò questa scultura Martini disse che raffigurava un'immagine che egli serbava nella memoria da tanto tempo; da giovane, infatti, l'artista si era fermato a lungo (1933-1943) nella raffigurazione in pittura di questo tema che rappresentò la prima manifestazione di emancipazione sia artistica che ideologica del giovane artista dal maestro Ardengo Soffici. In quelle prime pitture è infatti evidente la componente picassiana della sua formazione: il Picasso degli esili mendicanti e dei saltimbanchi vi trova un corrispondente toscano comunque assolutamente originale nel linguaggio e nei colori, anch'essi spenti, ma in una tavolozza più povera. Tale linguaggio di denuncia sociale procurò a Martini la chiusura da parte del regime fascista della mostra personale del 1943, subito dopo la vernice. La presente versione scultorea monumentale del tema del mendicante conserva la drammatica esilità e l'allungamento dei corpi dei primi esempi pittorici, ma rappresenta uno sviluppo stilistico relativo piuttosto alle elaborazioni delle "piogge".

L'opera fa parte della collezione del Museo Statale Ermitage.

НИЩАЯ

ПРИБЛ. 1981 Г. / БРОНЗА / 185 x 51 x 58 CM

Старая нищенка стоит, протягивая руку за подаванием. На голове у нее коробка, защищающая ее от дождя. Известно, что создавая эту скульптуру, Мартини говорил, что образ нищенки давно запечатлелся у него в памяти: в молодые годы мастер на протяжении многих лет (1933-1943) обращался к этой теме, ознаменовавшей начало его художественного и идейного освобождения от влияния Арденго Соффичи, творческого наставника Мартини. В тех первых полотнах чувствуется пикассовская составляющая становления Мартини: Пикассо, создавший образы тщедушных нищих и акробатов, словно находит в этом произведении своего тосканского собрата, обладающего собственными абсолютно оригинальными языком и красками, тоже приглушенными, но приглушенными в более бедной палитре. Разоблачительная социальная направленность этих полотен стала причиной того, что фашистские власти закрыли персональную выставку Мартини 1943 года сразу же после вернисажа. Этот скульптурный вариант темы нищей сохраняет драматичную хрупкость и удлинённость фигур первых живописных произведений мастера, посвященных той же теме, но по сравнению с «дождями» он представляет собой относительную степень стилистического развития.

Это произведение является частью коллекции Государственного Музея Эрмитаж.



IL GALLO

1981 C. / BRONZO / CM 77 x 31 x 66

Il volume dell'animale è come enfatizzato – in maniera da sottolineare la tipica posa ridicolmente tronfia – ed elegantemente semplificato nella forma, ed è trattato in maniera "impressionistica" nella superficie: il piumaggio, nel modello di gesso, è stato accuratamente ma non mai stancamente modellato a colpi di stecca, con punte di naturalismo nel trionfo di penne della coda e nelle zampe ruspanti.

Questa scultura è stata concepita appositamente per il Parco Museo di Seano, il progetto che impegnò gli ultimi anni della vita dell'artista. Nel suo paese natale, Martini volle realizzare e offrire alla libera fruizione della cittadinanza una raccolta di trentasei sculture bronzee, fuse da opere realizzate tra il 1931 e il 1988, con l'intento di «lasciare (...) un ricordo della mia passione per l'arte». Il Parco Museo è stato inaugurato nel 1988.

L'opera fa parte della collezione del Museo Statale Ermitage.

ПЕТУХ

ПРИМЕРНО 1981 Г. / БРОНЗА / 77 x 31 x 66 CM

Размер петуха кажется преувеличенным, что подчеркивает его до смешного заносчивую, характерную позу, форма элегантно упрощена, а поверхность обработана в «импрессионистическом» ключе: в гипсовой модели оперенье тщательно и энергично изваяно ударами деревянного резца, а в ликовании хвостовых перьев и грубоватых петушиных ног ощущается веяние натурализма.

Эта скульптура была создана специально для парка-музея в Сеано, проекту которого мастер посвятил последние годы жизни. Мартини хотел подарить своим землякам тридцать шесть бронзовых скульптур, отлитых с произведений, созданных им в период с 1931 по 1988 год, чтобы, как он говорил, «оставить (...) память о моей страстной любви к искусству». Парк-музей был торжественно открыт в 1988 году.

Это произведение является частью коллекции Государственного Музея Эрмитаж.



CONVERSAZIONE A SEANO

1927 / OLIO SU TELA RIPORTATA SU COMPENSATO / CM 151,5 x 114,5

Questo grande dipinto del 1927 costituisce una delle prove-chiave per intendere la formazione di Martini, i suoi esordi di pittore e il suo rapporto con Soffici. Indubbiamente il referente d'obbligo è *Padrona e domestica addormentate* di Soffici, dello stesso anno. Non sappiamo se Martini avesse visto l'altra pittura di Soffici, *Donne toscane* del 1924, distrutto dall'autore nel 1926 di ritorno dalla Biennale di Venezia, che nel modo di svolgere il soggetto – una madre scalza, con un bambino in collo mentre sta conversando con una massaia, una trecciaiola e due ragazzi sulla porta di una casa – anticipa questo dipinto.

Può darsi comunque che Quinto, allora poco più che sedicenne, abbia visto una foto nello studio del maestro.

Viene tuttavia da considerare la già notevole differenza tra la lingua di Soffici e quella del giovane Martini: in Soffici prevaleva il tono alto del racconto figurale, con accenti ben più analitici nelle figure e nel modo di intendere lo spazio, secondo una visione di composto "realismo ideale"; in Martini una tendenza alla semplificazione volumetrica, un sapore di racconto da saga popolare, se non addirittura popolano, che ricorda pittori come Achille Lega e paradossalmente anche Ottone Rosai, l'altro grande maestro fiorentino che Martini certo non prediligeva. E tuttavia come non avvertire quel forte bisogno di costruire queste figure di donne, gonfie nei loro grembioli, secondo una visione plastica della forma che si è tentati di leggere quale "avviso" del nascente scultore, ma che viene invece da un modo genuino, ancora una volta con cadenza da leggenda paesana, ma nello stesso tempo finissimo, di rapportarsi ai grandi esempi della pittura fiorentina, da Giotto a Masaccio.

РАЗГОВОР В СЕАНО

1927 Г. / МАСЛО ПО ХОЛСТУ НА ФАНЕРЕ / 151,5 x 114,5 CM

Эта крупная картина 1927 года – одна из ключевых вех, отражающих творческое становление Мартини, первые годы деятельности Мартини-художника и его взаимоотношения с Соффичи. Несомненна связь этого произведения с написанной в том же году картиной Соффичи «Заснувшие хозяйка и служанка». Мы не знаем, видел ли Мартини «Тосканских женщин» – другую картину Соффичи, которую автор уничтожил в 1926 году по возвращении с венецианской Биеннале и подход к разработке сюжета которой (босая мать с ребенком на руках беседует с домохозяйкой, плетенщицей и двумя мальчишками на пороге дома) предвосхищает это произведение Мартини. И все же не исключено, что Квинто, которому в ту пору шел семнадцатый год, мог видеть фотографию этой картины в ателье учителя. Тем не менее, следует подчеркнуть, что уже тогда изобразительный язык юного Мартини значительно отличался от изобразительного языка Соффичи: у Соффичи преобладал возвышенный тон фигурального рассказа с гораздо более сильными аналитическими акцентами в фигурах и в понимании пространства в духе упорядоченного идеального реализма, в то время как для Мартини была свойственна тенденция к объемному упрощению (к народной, если не сказать простонародной побасенке), вызывающему ассоциации с такими художниками, как Акилле Лега и, как это ни парадоксально, с Оттоне Розаи – другим великим флорентийским мастером, явно не входящим в число предпочитаемых Мартини художников. И все же нельзя не ощутить в этой картине сильнейшего желания автора внести в эти полноватые женские фигуры, которых еще больше толстят фартуки, пластическое видение формы, предвещающее, казалось бы, рождение будущего скульптора, в то время как на самом деле истоки этого видения – самобытный, непосредственный мир, пронизанный ритмом деревенской побасенки и в то же время утонченный, восходящий к великим примерам флорентийской живописи от Джотто до Мазаччо.



CONTADINO SEDUTO

1930 / OLIO SU TELA / CM 95 x 95,5

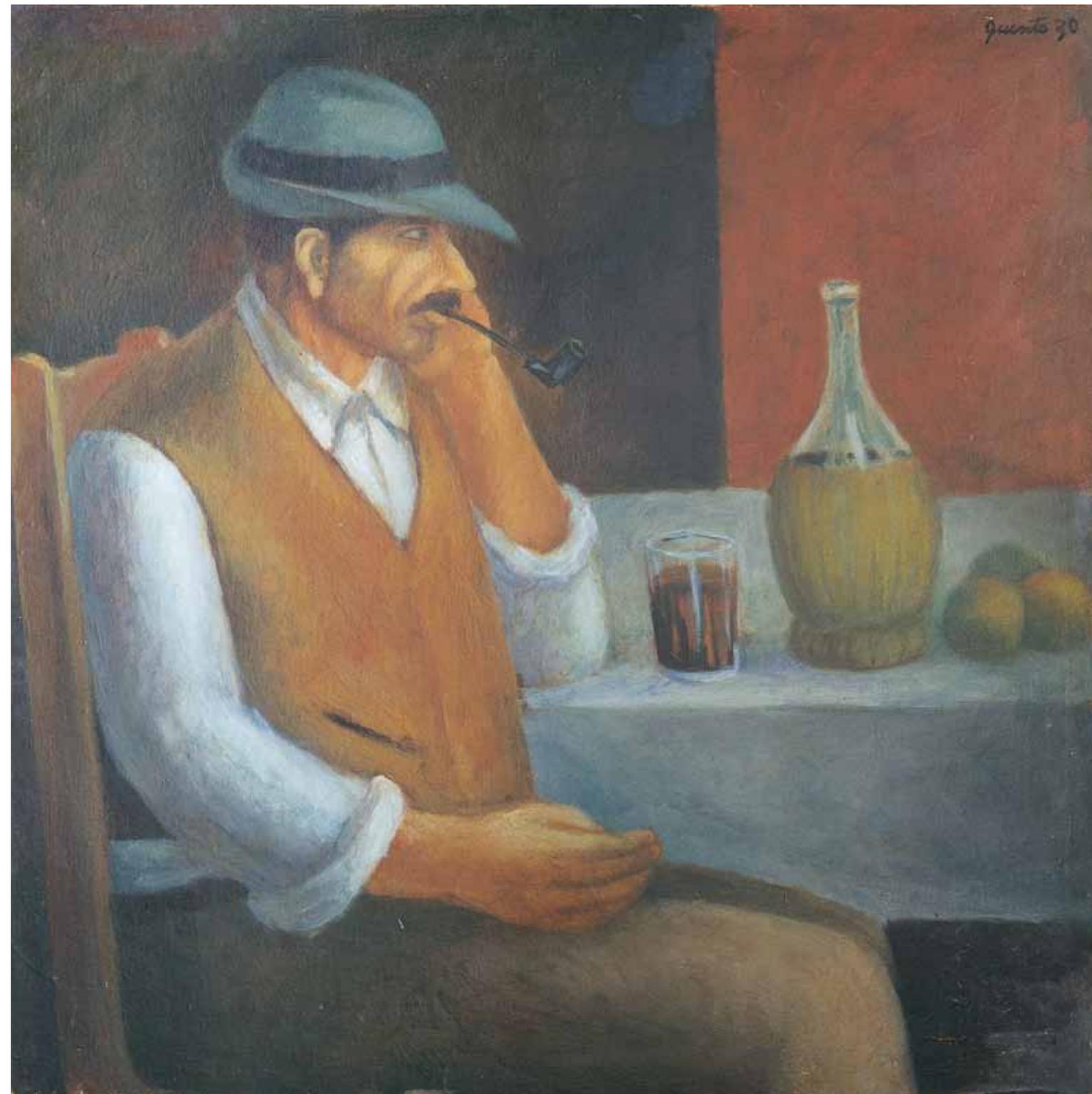
Il dipinto rappresenta un contadino seduto, con una natura morta su un tavolo, su sfondo bipartito. Lontano dagli echi di cézannismo in versione toscana proprio di altre opere di soggetto simile, vi si avverte all'opposto quasi una volontà di coniugare nella lingua del Novecento i grandi modelli del Trecento, nella plastica compostezza, quasi giottesca, della figura.

Su questa linea, di una moderna visione della tradizione, Martini ritrovava non solo l'esempio di Soffici – a lui ben presente e vicino – ma anche quello di dipinti come *L'attesa* (1926) e *Estate* (1930) di Carlo Carrà che già si sentivano nel grande dipinto *Conversazione a Seano* del 1927.

СИДЯЩИЙ КРЕСТЬЯНИН

1930 Г. / МАСЛО НА ХОЛСТЕ / 95 x 95,5 CM

На картине изображен крестьянин, сидящий за столом. На столе натюрморт. Фон разделен на две части. В отличие от других произведений Мартини со сходным сюжетом здесь не чувствуется отголосков переосмысленного в тосканском духе влияния Сезанна, а напротив, ощущается стремление автора добиться, чтобы в этой, чуть ли не гротескной, пластической сдержанности фигуры зазвучали на языке двадцатого века великие модели Треченто. Мартини находил современный подход к традиции не только в произведениях Соффичи, к которому он был близок, но и в таких картинах, как «Ожидание» (1926 г.) и «Лето» кисти Карло Карра, влияние которых уже ощущалось в его крупной картине 1927 года «Беседа в Сеано».



BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE БИБЛИОГРАФИЯ

Quinto Martini. 30 ritratti. Scrittori e artisti 1948-1986,
a cura di Marco Fagioli, edizioni Polistampa, Firenze, 1992.

Quinto Martini (1908-1990), a cura di Giovanni Stefani
e Marco Fagioli, edizioni Polistampa, Firenze, 1994.

Quinto Martini. Sculture e dipinti – Opere 1925 – 1990,
a cura di Marco Fagioli, edizioni Galleria Il Ponte, Firenze, 1995.

*L'accento interiore. Continuità della figura nella scultura toscana
1900-1940*, a cura di Massimo Bertozzi, Ornella Casazza, Marco
Moretti, edizioni Ceccotti, Massa, 1996.

Colloquio col visibile. Fermenti artistici nella Firenze del dopoguerra,
edizioni Il Fiorino, Firenze, 1996.

Parco-Museo Quinto Martini a Seano, a cura di Marco Fagioli,
edizione del Comune di Carmignano, Prato, 1997.

Quinto Martini. 1908-1990, a cura di Marco Fagioli e Lucia Minunno,
edizioni Studio Per Edizioni Scelte, Firenze, 1999.

Quinto Martini. Arte e impegno civile, a cura di Marco Fagioli,
Anna Mazzanti, Lucia Minunno, edizioni Polistampa, Firenze,
2000.

Quinto Martini fra arte e letteratura, a cura di Francesco Gurrieri,
edizione della Provincia di Prato e del Comune di Carmignano,
Prato, 2001.

Quinto Martini, Poesie a colori, a cura di Sauro Albisani
e Teresa Bigazzi, edizioni Le Lettere, Firenze, 2002.

Quinto Martini. Pittore e scultore, a cura di Marco Fagioli,
edizioni AIÓN, Firenze, 2004.

Quinto Martini. Omaggio a Dante, a cura di Luciano Martini
e Teresa Bigazzi Martini, edizioni AIÓN, Firenze, 2006.

Quinto Martini ad Arezzo, a cura di Daniela Meli,
edizioni AIÓN, Firenze, 2008.

Quinto Martini. I bronzetti, a cura di Lucia Minunno,
edizioni AIÓN, Firenze, 2010.

Quinto Martini, Testimone della storia, a cura di Stefano De Rosa,
edizioni NICOMP L.E., Firenze, 2011.



Regione
Toscana



Toscana
Promozione



Comune
di Carmignano



БАНК ИНТЕЗА

