



Figura 1 Napoleone Martinuzzi, Niobe.
Foto Riccardo Zipoli, 2018

La corte della Niobe

Pianto antico

La Niobe di Napoleone Martinuzzi a Ca' Foscari

Nico Stringa

Allo scultore di Murano, famoso come vetraio, Napoleone Martinuzzi (1892-1977) è toccato il destino di erigere a Venezia gli unici ricordi scultorei monumentali, in grande stile, relativi alla Prima e alla Seconda guerra mondiale: il Monumento ai Caduti di Murano, imponente e sotto gli occhi di tutti, nel suo luogo natale, e il Monumento ai Caduti di Ca' Foscari, a Ca' Foscari, un'opera invece poco nota e poco vista (poco nota non solo perché poco vista) **[figura 1].¹**

Il primo monumento è stato concepito nel 1923: sacello in mattoni, sculture in pietra e bronzo, modellato, fuso, scolpito e costruito tra il 1923 e il 1927, inaugurato e commentato in un'apposita pubblicazione curata da Nino Barbanini che, allora direttore del Museo di Ca' Pesaro, già negli anni precedenti aveva avuto la possibilità di conoscere e valorizzare l'opera del giovane artista di Murano. Su questo complesso scultoreo-architettonico si è soffermata inoltre, in tempi più recenti, la nipote dell'artista Paola Martinuzzi, con uno studio monografico.² Il secondo, a cui aveva cominciato a por mano alla fine del 1942 su richiesta dell'Università veneziana, è stato ultimato e collocato nella corte minore di Ca' Giustinian dei Vescovi (palazzo sul Canal Grande di proprietà dell'Università, contiguo a quello di Ca' Foscari) e inaugurato, finite guerra e guerra civile, l'11 novembre del 1946, in occasione dell'apertura dell'anno accademico.³

Martinuzzi aveva esordito nelle mostre di Ca' Pesaro (istituite a seguito della donazione di palazzo Pesaro al Comune di Venezia da parte di Felicità Bevilacqua) a partire dalla prima edizione del 1908, manifestando, già nelle sculture di piccole dimensioni, una spiccata vocazione 'monumentale' che si è confermata in seguito anche nella produzione vetraria (nei vetri cosiddetti 'pulegosi'): e non a caso. Egli, che aveva iniziato a modellare come ceramista a Murano attorno al 1906 nel laboratorio di Giacomo Vivante (primo ceramista moderno a Venezia, con una fornace a Murano, a palazzo da Mula) aveva poi avuto la possibilità di lavorare con Annibale De Lotto, suo professore all'Accademia, all'allestimento della grande impresa per il cinquantenario dell'Unità d'Italia, avvicinandosi anche al più grande cantiere dell'epoca, quello del Vittoriano di Roma, a contatto con scultori come Angelo Zanelli e Leonardo Bistolfi: un'esperienza molto importante per un giovane artista come lui che si era visto catapultato a Roma, una città in cui, del resto, erano ancora presenti i giovani premiati con il 'pensionato' dalle Accademie di Belle Arti. Ecco spiegata, almeno in parte, la sua inclinazione, molto diversa da quella dei suoi coetanei capesariani, all'epoca artisti giovani come Arturo Martini e Oreste Licudis; e si pensa a sculture di piccolo formato e di esito assai felice come *La neve* e *Bagliori* con cui il giovane muranese si fece notare a Venezia e alla Secessione Romana per la raggiunta sintesi tra echi secessionisti e vigore scultoreo [figure 2, 3].⁴ Si tratta di due sculture che oggi, dopo attenta riflessione sulla Niobe, acquisiscono un significato diverso, come se alcuni grandi 'fuochi' visivi fossero già in nuce nell'artista da giovane e si fossero riaccesi trent'anni dopo; guardare *La neve*, ora, non può

non suggerire un'eco dal gruppo degli Uffizi, *Niobe e figlia*, a cui molti scultori e pittori si sono ispirati. Allo stesso modo, rileggere *Bagliori*, dove l'eroe mutilato si copre gli occhi con l'unico braccio superstite, non solo significa rinvenire una sorta di prototipo iconografico della Niobe 'cafoscarina' ma porta a osservare anche un'altra coincidenza, dal momento che l'ispirazione al giovane Martinuzzi per quel prezioso bronzo del 1913 gli era venuta a partire da una fontana di Georg Minne: la *Fontana degli inginocchiati*.

I due Monumenti ai Caduti, portati a termine a vent'anni di distanza l'uno dall'altro, non potevano che essere molto diversi tra di loro; il primo, grandioso, innestato sul lato sud della torre campanaria della basilica dei Santi Maria e Donato a Murano, allineato al gusto generale del momento - il cosiddetto 'ritorno all'ordine' - nel caso del monumento di Murano con particolare attenzione alla scultura italiana del Quattrocento (forme spaziose, morbide e anche rigonfie, testimoni di riflessioni su Jacopo della Quercia e anche sui gruppi d'angolo di Palazzo Ducale a Venezia); il secondo, essenziale e sintetico, concentrato in un'unica figura monumentale ma d'impronta classica, direttamente ispirato all'opera degli antichi, come vedremo, si collegava nel contempo alle più avanzate posizioni dell'arte italiana a lui contemporanea. Particolare non trascurabile, entrambi hanno come elemento unificante l'acqua: nel primo nella scena centrale con il soldato che la porge nel cavo delle mani al commilitone ferito, nel secondo come fonte perenne, metafora del pianto infinito della madre per i suoi figli morti.⁵

Il luogo prescelto dalla committenza cafoscarina - la corte minore, uno spazio oggi 'protetto' e riservato a una frequentazione ridotta, ma al-



Figura 2 Napoleone Martinuzzi, *La neve*, 1913.
Collezione privata



Figura 3 Napoleone Martinuzzi, *Bagliori*, 1913.
Collezione privata

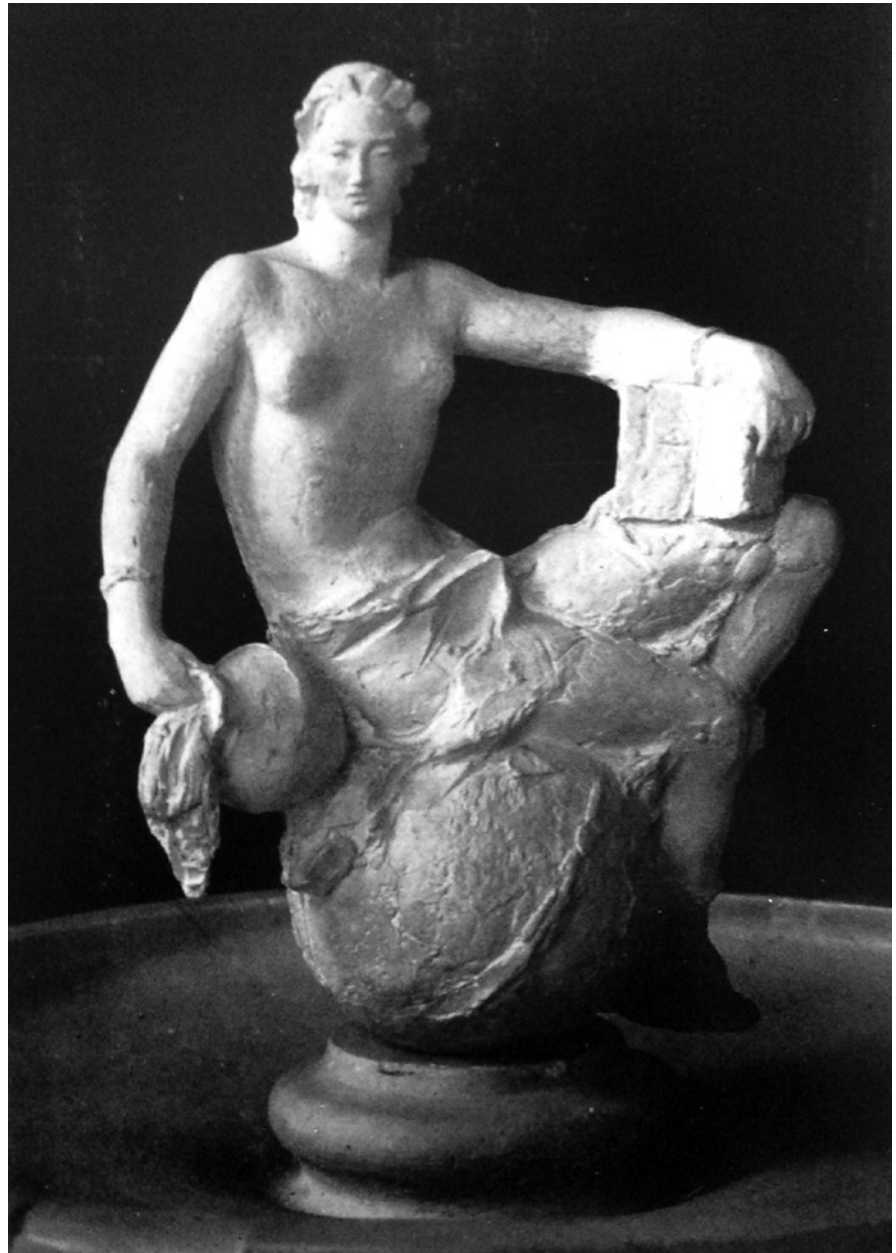


Figura 4 Francesco Scarpabolla, modello per il Monumento ai Caduti di Ca' Foscari, 1943 ca. Collezione privata

lora destinato a funzionare come passaggio obbligato per raggiungere la Biblioteca – era un sito molto adatto a ospitare un ricordo monumentale: momento di quotidiana frequentazione per studenti e corpo insegnante, quanto mai votato a quella che potremmo chiamare ‘contemplazione della morte’ (per dirla con le parole di un ammiratore e anche collezionista di Martinuzzi come Gabriele d’Annunzio).⁶

Le carte d’archivio ci parlano di tre proposte pervenute da parte di altrettanti scultori veneziani: Francesco Scarpabolla, Angelo Franco e Napoleone Martinuzzi. La richiesta della committenza cafoscarina può essere stata quella di far rivivere l’acqua, che riposava, non vista, al centro della corte, sotto la ‘vera da pozzo’, e di sostituire l’antica presenza della vera con una fontana allo scopo di rendere visibile lo scorrere imperituro dell’acqua, a simboleggiare il flusso della vita che, in altra forma, non si arresta e non muore.

Scarpabolla, scultore di formazione tardoverista, aveva proposto un’allegoria della pace e degli studi, immaginando una figura femminile assisa sul globo terrestre che tiene con la mano destra una coppa riversa da cui l’acqua defluisce; attratto dall’idea di inventare una fontana [figura 4], egli aveva però perso di vista l’obiettivo primario della committenza: l’esplicito richiamo al lutto per i caduti.⁷

Non così nel caso di Angelo Franco (uno scultore formatosi all’Accademia di Venezia che ha lasciato testimonianze anche nella città natale, ma si è poi trasferito a Milano) che al contrario aveva immaginato una scena densa di pathos tra due giovani che si salutano prima della partenza dello studente per il fronte: un commiato tra chi parte e chi resta, vaga allusione preventiva al dramma della guerra che tocca solo implicitamente il tema

del lutto e della morte [figure 5, 6]. L’unica testimonianza rimasta di quella ideazione, le foto del modello in creta fresca, è sufficiente però a far percepire i valori tattili della scultura così com’era stata pensata dall’artista; è un’immagine di gusto ottocentesco, che conserva ancora una sua ingenua purezza (vengono in mente i commiati risorgimentali del giovane che parte volontario).⁸

Sappiamo che la palma della vittoria e della aggiudicazione toccò a Martinuzzi, che in effetti ha condensato in una metafora di straordinaria efficacia i pensieri e le attese di tutti, in un momento nel quale tutto era morte e distruzione [figure 7, 8]; quando, va aggiunto, il dolore più grande e il più grande disorientamento potevano essere visualizzati soltanto da una icona di portata universale; un mito, appunto, come quello di Niobe, che racchiudesse in sé pianto, compianto e perenne ammonimento. Un riferimento culturale che consentisse all’artista da un lato di attualizzare una ‘storia’ antica, dall’altro di agganciare il clima di riflessione sull’attualità, sintonizzando sulla grande distanza psicologica e temporale il flusso mnestico tipico del lutto. Ci sono poche sculture commemorative che siano così strettamente significative del nesso tra figura e cultura; raramente un mito classico ha trovato una rispondenza così stretta e giusta come nel caso della Niobe ideata dallo scultore muranese. Dal 1918 in avanti sono stati ideati e realizzati centinaia di monumenti dedicati ai soldati morti nella Grande guerra, ma nessuno tra gli scultori ha mai proposto una immagine così adatta e opportuna come la Niobe di Martinuzzi a raffigurare la Madre Patria (stavo per dire ‘Matria’) straziata dal dolore per la morte dei propri figli e, come da mito, mentre sta trasformandosi in roccia da cui sgorgherà per sempre il suo ‘pianto’.



Figura 5 Angelo Franco, modello per il Monumento ai Caduti di Ca' Foscari, 1943 ca. Fotografia degli anni Quaranta. Collezione privata



Figura 6 Angelo Franco, modello per il Monumento ai Caduti di Ca' Foscari, particolare



Figura 7 Napoleone Martinuzzi, *Niobe*, modello originale in gesso, scala 1:1, 1943-44. Fotografia degli anni Quaranta. Collezione privata

Figura 8 *Niobe*, modello originale in gesso, scala 1:3, 1943-44. Collezione privata. Foto Lavinia de Ferri

Quello di Niobe è uno dei due miti greci che risolvono la crisi della narrazione in una metamorfosi che ha esito 'monumentale'; l'altro è il mito di Saffo, così caro anche ad Arturo Martini perché si conclude con la metamorfosi della poetessa in un sasso, in un blocco, metafora potente della Scultura stessa. Ma a differenza del destino di quest'ultima, quello di Niobe si profila per l'intuizione di straordinaria efficacia dovuta al permanere, nel masso roccioso, di una traccia di umanità: il 'pianto' perenne di una fonte.

Esistevano già a Ca' Foscari memorie dei caduti della Prima guerra mondiale e di altre guerre, ma l'idea di realizzare un luogo connotato dai nomi dei caduti e da una presenza monumentale tridimensionale si rende attuabile solo attorno al 1943-44, nel momento più difficile della storia italiana, quando anche tecnicamente e organizzativamente non sarebbe stato facile né trovare le risorse né portare a termine il progetto.

Da cosa viene un progetto così impegnativo? Non è certo calato dall'alto ma è innanzitutto in continuità con le iniziative cafoscarine precedenti che avevano conferito un particolare risalto all'arte celebrativa contemporanea: mi riferisco alle imprese pittoriche di Mario Sironi e di Mario Deluigi, concluse nel 1936 con il coordinamento di Carlo Scarpa. Inoltre l'operazione va inquadrata nel contesto dell'epoca, quando le università italiane - da Roma a Milano - avevano messo in campo tutta la loro politica culturale con interventi molto espliciti; e basta pensare a quanto stava accadendo nelle sedi di Padova dove il rettore Carlo Anti aveva avviato, a partire dal 1933 un vastissimo progetto di 'decorazione' sia al Bo che al Liviano.⁹

Ciò che più conta in rapporto al monumento di Venezia è che al Liviano viene inaugurato, nel

maggio del 1942, il *Tito Livio* di Arturo Martini; una scultura di cui dobbiamo tenere conto perché anche Martinuzzi può aver guardato a quell'opera, come a un punto di non ritorno. Era infatti sotto gli occhi di tutti che lo scultore di Treviso aveva abbandonato l'idea originaria che prevedeva una forma narrativa circolare, per approdare invece a una soluzione monolitica: Tito Livio che, come uno studente, è rannicchiato mentre legge e studia!

Nel 1946, quando era da poco finita la più grande crisi dell'Europa, due scultori veneti che si erano affermati assieme alle mostre giovanili Bevilacqua e che durante il fascismo avevano avuto modo di esplicitare, con alti e bassi, la loro differente poetica, in occasioni analoghe, collocavano in due Università - a Padova e a Venezia - sculture in marmo di significato affine: entrambe dedicate a rammemorare vite spezzate in giovane età. Per Masaccio, nome di battaglia del partigiano Primo Visentin, assassinato a tradimento sulla soglia della libertà, il 24 aprile 1945, Martini pensò alla figura di *Palinuro*, il mitico nauta di Enea scomparso prima di approdare in Italia. Per la moltitudine di giovani studenti cafoscarini, cioè per un ricordo non personalizzato ma collettivo, Martinuzzi accortamente pensò a una figura simbolica di forte impatto, evitando espliciti riferimenti alla Patria allora scissa e lacerata.

Martinuzzi ha lavorato congiungendo contemporaneità e antico, come si può arguire incrociando le due opere su cui ha concentrato la sua attenzione e la sua immaginazione. Da un lato il *Nudo con albero* di Sironi, del 1930 [figura 9];¹⁰ dall'altro la *Niobide degli Orti Sallustiani*, la scultura rinvenuta a Roma nel 1906, di cui si era parlato molto fin da subito e poi negli anni succes-

sivi come addirittura di un marmo pario del V secolo [figura 10]. Come si vede dal raffronto, Sironi per primo aveva stabilito con il suo dipinto un forte parallelo con la scultura antica conservata al Museo Romano; come la *Niobide*, anche il nudo di Sironi ha le braccia riverse all'indietro e lo spacco divaricante connota anche fisicamente la drammaticità dell'azione.

Martinuzzi aveva, diciamo così, una probabile consuetudine con entrambe le opere, la antica e la moderna; se dovessimo stabilire una priorità cronologica tra le due, diremmo che già durante la permanenza romana il giovane scultore potrebbe aver visto la scultura antica, esposta dopo il ritrovamento.

D'altro lato, la presenza di Sironi nel cantiere di Ca' Foscari, nel 1936, avrà senza dubbio portato lo scultore a conoscere meglio le opere più importanti del pittore simbolo del novecentismo e quindi Martinuzzi avrà potuto riconoscere l'ecclatante debito che legava il sironiano *Nudo con albero* del pittore con il marmo antico rinvenuto a Roma. Ma a differenza di altre occasioni, in questo caso il richiamo all'antico tracciato da Sironi meritava un ulteriore passaggio che riportasse in auge il primato della scultura, confermando e rafforzando una *imaginum consecutio* che tornando alle origini (alla scultura dissepoltata) ne rivelasse le non esaurite potenzialità.

Sironi del resto si era cimentato sul tema niobide anche con un altro dipinto di grandi dimensioni, *La notte*, risalente al 1939. Un'occasione ulteriore anche per Martinuzzi, se avrà avuto l'opportunità di conoscere quel dipinto, per meditare sul grande tema; anche se, come è evidente, lo scultore veneziano non poteva essere interessato, nello specifico, alla ripresa del nudo riverso. Ma egli non poteva non aver notato che

in quella grande tempera, di poco successiva all'affresco sironiano per Ca' Foscari, il tema niobide veniva ripreso a partire dalla figura più radicale del ciclo antico.¹¹

Ma lo scultore muranese aveva in mente una figura femminile – una Madre –, risparmiata nel mito antico dalla strage voluta dagli dei, e nell'attualità sopravvissuta alle atrocità della guerra, ma solo per patire il lutto 'in altra forma': trasformata in pietra. La catena di pensieri che ha portato l'artista a elaborare l'opera poi risultata più convincente alla committenza abbisognava di passaggi ulteriori, iconologicamente attribuibili a un ambito che portava l'artista al di fuori e oltre la sequenza fin qui indicata. Non si può non notare infatti che la *Niobe* è assai vicina a un'altra scultura antica molto famosa, la cosiddetta *Arianna abbandonata* (o *Cleopatra*) dei Musei Vaticani, raffigurante una figura femminile assisa, ampiamente panneggiata, resa con le ginocchia leggermente rialzate e con le braccia poggiate languidamente sulla testa¹² [figura 11]. Un'opera che a Martinuzzi dovette apparire come assai compatibile e coerente con l'idea che egli si stava facendo della statua da erigere per Ca' Foscari dal momento che la *Arianna* dei Vaticani era stata per secoli, scenograficamente anche se impropriamente, accostata a una fontana.

Martinuzzi deve essersi, anche, 'abbeverato' a un'altra fonte (anche questa di tipo iconografico) e precisamente alla copertina di un libro che necessariamente egli conosceva se non aveva addirittura a portata di mano. Si tratta infatti della prima edizione del *Notturmo* (1921) di Gabriele d'Annunzio, lo scrittore con cui Fra' Napo (come Gabriele appellava lo scultore) aveva stretti rapporti di reciproca stima e di committenza fin dal 1917.¹³ Non poteva essere sfuggito al muranese

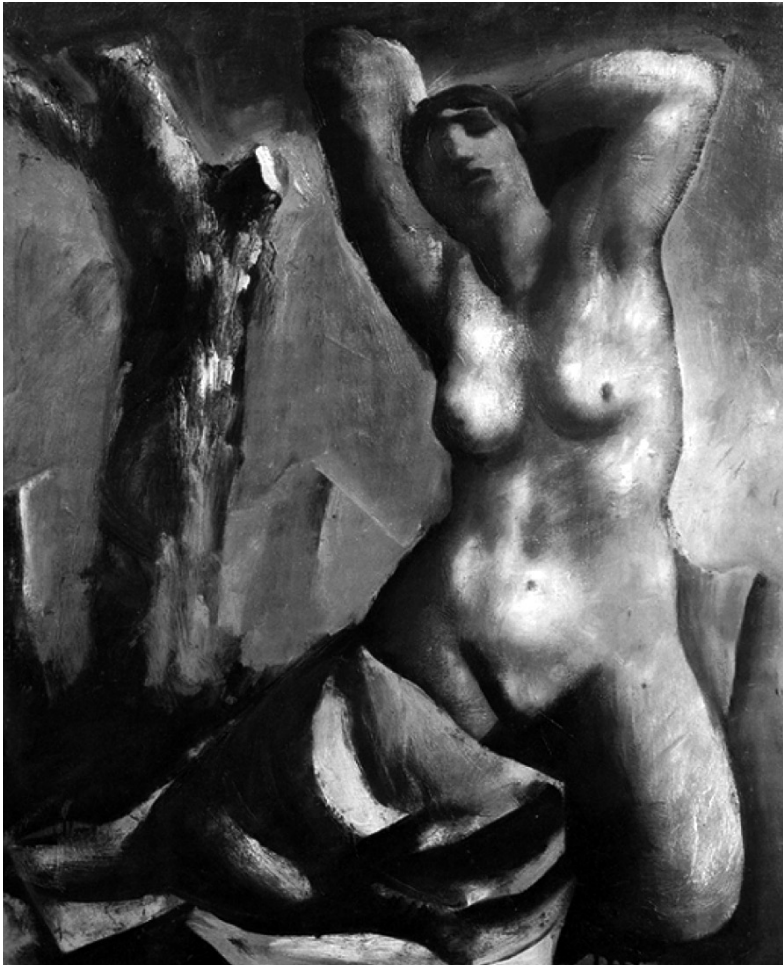


Figura 9 Mario Sironi, *Nudo con albero*, 1930 ca.
Collezione privata

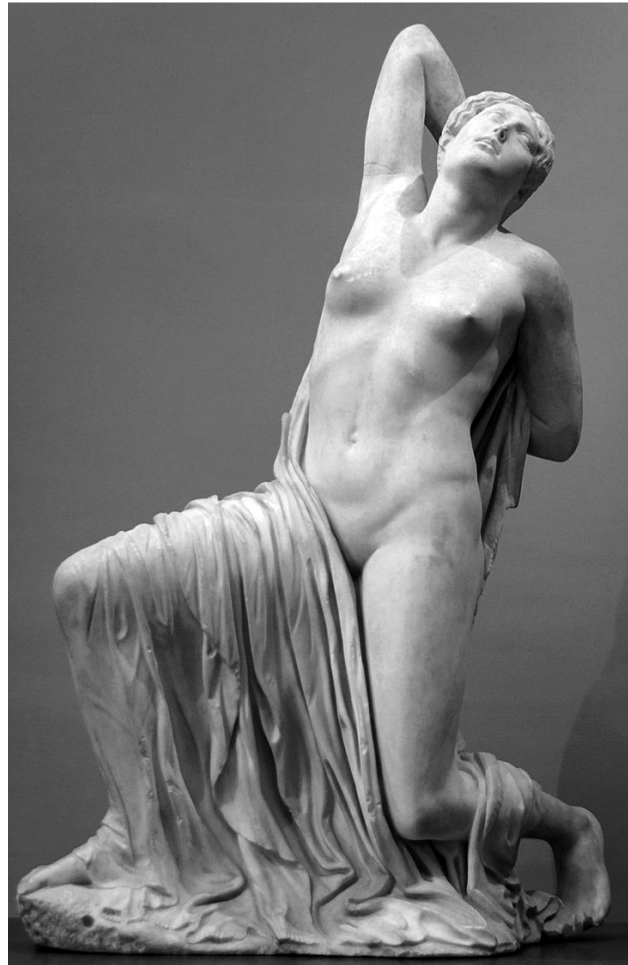


Figura 10 *Niobide degli Horti Sallustiani*,
V secolo a.C. Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo
Massimo. Su concessione MIBACT

che la copertina di questo libro estremo di d'Annunzio portava un'illustrazione a piena pagina, opera di Adolfo de Carolis, raffigurante una figura femminile stante che si copre il volto con le braccia, sovrastata da un'inquietante ala notturna che le volteggia sul capo [figura 12].¹⁴

Mentre la nudità della *Niobide* antica è prodotta dall'estremo tentativo della protagonista di strapparsi la freccia che l'ha colpita alla schiena, la nudità della Niobe cafoscarina è una nudità inconsapevole e consecutiva al crescente e oramai definitivo distacco dal mondo della vita e degli affetti da parte di una madre 'vedova' dei propri figli; l'indifferenza per ciò che le accade, la sua passività e il suo autoescludersi dal mondo sembrano accelerare il processo della metamorfosi che la sta trasformando in una roccia: una roccia piangente.¹⁵

Da questo complesso ripensamento dell'antico e del presente, prende forma una scultura che esprime anche nelle soluzioni formali una netta coerenza: e si pensa ai particolari dei capelli che si stanno irrigidendo nel plinto che sostiene la figura, alle pieghe del manto che scivolando verso il basso sono già pietrificate, alla figura imponente che scivola verso la fontana sgorgante dal di sotto, alla instabilità complessiva della composizione di fronte alla quale si rimane increduli eppure coinvolti [figure 13-14].

Con il passare del tempo, con i cambiamenti nella disposizione delle aule e degli ambienti, con il trasferimento della Niobe nel cavedio di Ca' Bernardo, lo spazio del Sacratio ha del tutto perso la propria riconoscibilità. La funzione di questo spazio rimane del tutto marginale anche dopo la ricollocazione della scultura nel 2006 e i nuovi, consistenti lavori agli ambienti contigui. In compenso, per così dire, la conoscenza dell'o-

pera scultorea si è ampliata a un pubblico più vasto, dopo che il modello originale in gesso della Niobe è stato donato dalla famiglia dell'artista al Vittoriale degli Italiani [figura 15].¹⁶ Né poteva esserci collocazione più adatta per un'opera alla cui gestazione aveva contribuito, come si è visto, anche l'iconografia dannunziana relativa al *Notturmo*, un libro, se fosse possibile, ancora più 'veneziano' del *Fuoco* (1900) e molto diverso da questo: addirittura opposto, per il profondo senso di lutto e presagio di morte che lo connota (a cui corrisponde, com'è noto, una scrittura 'alla cieca', raddomantica e sommamente autoriflessiva).

Una ulteriore e ultima osservazione ci porta al momento del novembre 1946 quando viene inaugurato il monumento a Ca' Foscari; una circostanza importante ma poco seguita dalla stampa di allora; perfino il giornalino autogestito dagli studenti di Ca' Foscari passò sotto silenzio l'avvenimento!¹⁷ Era nata da pochi mesi, dalla lotta della Resistenza, la Repubblica Italiana, in seguito al risultato del referendum del 2 giugno; e si cominciava a pensare ai modi in cui risarcire i caduti nella lotta di Liberazione - i partigiani, gli antifascisti e i civili colpiti - con ricordi monumentali che avrebbero potuto e dovuto testimoniare l'abbattimento della dittatura fascista e la nascita di un nuovo Stato democratico. Ebbene, è questa l'occasione per ricordare che nello stesso periodo in cui si portava a termine e inaugurava il monumento di Martinuzzi a Ca' Foscari, anche altri artisti italiani avevano scelto di identificare la crisi più tremenda patita dall'Italia con il mito di Niobe; la scultrice Antonietta Raphael e il pittore Giovanni Colacicchi, sia pure nella versione più vicina alla tipologia degli Uffizi, hanno entrambi identificato un'immagine compatibile con le nuove esigenze commemorative nel



Figura 11 *Arianna*, II secolo a.C.
Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino



Figura 12 Adolfo De Carolis, illustrazione per la copertina del *Notturmo* di Gabriele d'Annunzio, 1921

grande mito della maternità colpita e sconvolta.¹⁸ Solo Martinuzzi, però, ha avuto l'energia e l'intuizione di discostarsi dall'iconografia primaria del mito (quella celeberrima che ci mostra la madre che tenta di proteggere la figlia dalle frecce di Diana); a lui il merito di aver riattivato un 'racconto' in forme capaci di interpretare il dramma di tutti in un'unica 'figura' con una pregnanza che ancora oggi ci appare intatta, nello spazio restaurato del cortile, tra i nomi, tanti, sottratti all'oblio. Nel contempo pare quasi che l'artista abbia voluto ripercorrere la propria biografia, facendo convergere molte esperienze precedenti su un'immagine degna di tutte comprenderle, unificante di antico e di moderno, un figurativo

proiettato a superare se stesso nella destinazione finale di un masso roccioso: oltre e al di là, dunque, della 'figura'. Non sarà superfluo allora osservare che, così inteso, il nudo della Niobe - apparentemente fuori luogo in un contesto a funzione memoriale civica e forse male inteso come inopportuno - risulta pienamente motivato e ottimamente condotto. Perché il denudamento che è in corso, che sta esponendo oramai la persona intera alla luce e alla vista, non fa che preludere al processo di metamorfosi in roccia che avverrà solo dopo che l'intera clamide sarà scivolata via dal corpo, quando il corpo, appunto, potrà tornare natura ed essere, allora sì, madre nella Madre, natura nella Natura.



Figura 13 Napoleone Martinuzzi, *Niobe*, dettaglio. Ca' Giustinian dei Vescovi, corte della Niobe. Foto Riccardo Zipoli, 2018

Figura 14 Napoleone Martinuzzi, *Niobe*, dettaglio. Ca' Giustinian dei Vescovi, corte della Niobe. Foto Francesca Bisutti, 2017



Figura 15 Napoleone Martinuzzi, *Niobe*, modello originale in gesso scala 1:1, 1944. Gardone Riviera, Museo del Vittoriale degli Italiani

Bibliografia

- Alessandri, Chiara; Romanelli, Giandomenico; Scotton, Flavia (a cura di). *Venezia gli anni di Ca' Pesaro 1908-1920 = Catalogo della mostra* (Venezia, 19 dicembre 1987-28 febbraio 1988). Milano: Mazzotta, 1987.
- Barbantini, Nino. *Il Monumento ai caduti di Murano opera di Napoleone Martinuzzi*. Firenze; Roma; Venezia: Casa editrice d'arte Bestetti & Tumminelli, [1927].
- Beltrami, Cristina. *Un'isola di marmi: guida al camposanto di Venezia*. Venezia: Filippi, 2005.
- Bruciati, Andrea; Angle, Micaela (a cura di). *E dimmi che non vuoi morire: il mito di Niobe = Catalogo della mostra* (Tivoli, 7 luglio-23 settembre 2018). Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, 2019.
- Cagli, Corrado; Gatto, Alfonso (a cura di). *Mario Sironi*. Roma: Moneta, 1969.
- D'Annunzio, Gabriele. *Contemplazione della morte*. A cura di Raffaella Castagnola. Milano: Arnoldo Mondadori, 1995.
- De Grassi, Massimo. «Tra quattrocentismo e modernità: fonti per la scultura di Napoleone Martinuzzi». *Saggi e memorie di Storia dell'arte*, 37, 2013, 160-87.
- De Grassi, Massimo. «Le mostre di Ca' Pesaro e la scultura a Venezia nel primo dopoguerra». Portinari, Stefania (a cura di), *Gli artisti di Ca' Pesaro e le esposizioni del 1919 e del 1920 = Atti del convegno* (Venezia, 10-11 dicembre 2015). Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2018, 37-57. DOI 10.30687/978-88-6969-199-7/005.
- Haskell, Francis; Penny, Nicholas. *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica 1500-1900*. Torino: Einaudi, 1984.
- Martinuzzi, Paola. *Il Monumento ai caduti di Murano e altri studi architettonici dello scultore Napoleone Martinuzzi*. Venezia: Centro internazionale della grafica, 1990.
- Nezzo, Marta (a cura di). *Il miraggio della concordia. Documenti sull'architettura e la decorazione del Bo e del Liviano: Padova 1933-1943*. Treviso: Canova, 2008.
- Paladini, Giannantonio. «Ca' Foscari». Isnenghi, Mario; Woolf, Stuart (a cura di), *Storia di Venezia. L'Ottocento e il Novecento*. 3 tt. Roma: Istituto dell'enciclopedia italiana Treccani, 2002, 3, 1875-911.
- Perocco, Guido. *Le origini dell'arte moderna a Venezia 1908-1920*. Treviso: Canova, 1972.
- Pontiggia, Elena; Colombo, Nicoletta; Gian Ferrari, Claudia (a cura di). *Il Novecento milanese. Da Sironi ad Arturo Martini = Catalogo della mostra* (Milano, 19 febbraio-4 marzo 2003). Milano: Mazzotta, 2003.
- Pontiggia, Elena (a cura di). *Mario Sironi 1885-1961 = Catalogo della mostra* (Roma, 4 ottobre 2014-8 febbraio 2015). Milano: Skira, 2014.
- Raimondo, Valentina (a cura di). *Gabriele D'Annunzio e Adolfo De Carolis. L'infinito nella melodia: carteggio 1901-1927*. Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, 2018.

La corte della Niobe, 181-197

- Sacchini, Paolo. «Niobe». Sgarbi, Vittorio; Panzetta, Alfonso (a cura di), *Gli scultori di D'Annunzio. Anima e materia = Catalogo della mostra* (Gardone Riviera, 17 luglio-31 ottobre 2015). Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, 2015, 120-1.
- Scarpabolla scultore. Una vita per l'arte*. Venezia: Helvetia, 1987.
- Silvestri, Silvia. s.v. «Martinuzzi, Napoleone». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 71. Roma: Istituto dell'enciclopedia italiana, 2008, 335-6.
- Stringa, Nico (a cura di). *Terre ferme. Ceramiche del '900 a Venezia e provincia = Catalogo della mostra* (Concordia, Caorle, Jesolo, Portogruaro, 1 agosto-11 ottobre 1987). Confederazione Nazionale dell'artigianato, 1987.
- Terraroli, Valerio. *Il Vittoriale: percorsi simbolici e collezioni d'arte di Gabriele D'Annunzio*. Milano: Skira, 2001.
- Terraroli, Valerio. «Napoleone Martinuzzi, scultore veneziano, e Gabriele D'Annunzio: il carteggio inedito». *AFAT*, 31, 2012, 195-213.

Note

- 1 La scultura non è ricordata nel profilo steso da Silvestri, «Martinuzzi, Napoleone».
- 2 Barbantini, *Il Monumento*; Martinuzzi, *Il Monumento ai caduti*.
- 3 Il primo commento (corredato di illustrazione della scultura) si deve all'articolo «La statua di Niobe nel Sacrario dei Caduti», uscito nel *Gazzettino* del 12 novembre 1946; non solo per la rarità del documento ma altresì per la qualità del testo, si ritiene utile riportarlo per intero: «L'opera è stata affidata a Napoleone Martinuzzi, uno dei nostri migliori scultori, il quale ha già fornito prove eminenti (si ricordi ad esempio il Monumento ai Caduti di Murano) delle sue capacità anche in quest'arte commemorativa. Infatti, pure questo nuovo lavoro è stato da lui risolto con intelligenza e felice sicurezza. L'artista si è ispirato alla figura della Niobe, e da un gran masso di Carrara ha ricavato un nudo femminile che, piegandosi sulle ginocchia, s'appoggia di schiena a un pilastro appena sbizzato. Il volto è chiuso nel cerchio delle braccia, le gambe sono coperte da un panneggio. Tutta la statua, pur avendo presenti schemi classici, è modellata con indipendenza in una solida vivacità di ritmi. E l'intenzione simbolica si realizza senza alcuna retorica. In un significato denso di contenuti umani. La scultura è posata su un basamento marmoreo, il quale è a sua volta dentro l'anello di una bassa fontana. Dal basamento l'acqua scende nella conca con uno stillicidio silenzioso. Intorno, dal Martinuzzi stesso, anche il cortiletto venne opportunamente sistemato a Sacrario con parecchi lavori di riatto, fra cui un abbassamento di terreno e una balconata, sotto la quale sono le tavole incise coi nomi dei caduti della Scuola, dalla prima guerra mondiale a questa ultima. Il luogo è semplice ma equilibrato nella varietà degli stili e raccolto in linee armoniose e severe». Sul monumento si sono soffermati: Paladini, «Ca' Foscari», 1892-96; Martinuzzi, *Il Monumento ai caduti*, 20, 50 (illustrazione); Terraroli, *Il Vittoriale*, 97. I documenti relativi alla progettazione del Sacrario e all'esecuzione dei lavori si trovano in ASCF, Rettorato, Scatole lignee, b. 27, fasc. 2, *Sacrario degli allievi dell'Istituto caduti in guerra*.
- 4 Su questa fase vedi Stringa, *Terre ferme*, e le schede su Martinuzzi e gli altri artisti di Ca' Pesaro in Alessandri et al., *Venezia gli anni di Ca' Pesaro*. Ancora attuale il volume di Perocco, *Le origini dell'arte moderna*.
- 5 In generale sullo scultore e vetraio vedi De Grassi, «Tra quattrocentismo e modernità» e gli altri contributi negli atti del convegno in *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 37.
- 6 Su questi aspetti rinvio al saggio di Elisabetta Molteni in questo volume. I testi pubblicati in *Contemplazione della morte* erano apparsi in precedenza nel *Corriere della Sera*.
- 7 Vedi il volume a più voci *Scarpabolla scultore*.
- 8 Vedi Beltrami, *Un'isola di marmi*; De Grassi, «Le mostre di Ca' Pesaro».
- 9 Su questo argomento la bibliografia è molto vasta: vedi Nezzo, *Il miraggio della concordia*.
- 10 Sull'opera di Sironi, realizzata attorno al 1930, rinvio alle schede in Pontiggia et al., *Novecento milanese*, 108-9; Pontiggia, *Mario Sironi*, 184-5.
- 11 Il dipinto è illustrato in Cagli, Gatto, *Mario Sironi*, nr. 51; la sintetica scheda a p. 31 indica l'opera come una tecnica mista di 120 x 200 cm, di proprietà della Galleria del Milione. Volendo cercare un'origine precedente nella sequenza sironiana che porta al *Nudo con albero*, si può pensare a un'opera geminata per il pittore 'milanese' come *Malinconia* del 1929 (Milano, Museo del '900).
- 12 Haskell, Penny, *L'antico nella storia del gusto*, 246-51.
- 13 Su questi aspetti vedi anche Terraroli, *Napoleone Martinuzzi*, 195-213.
- 14 Sulla collaborazione tra lo scrittore e l'artista sono preziosi i documenti ora resi noti in Raimondo, *Gabriele D'Annunzio*.
- 15 Anche la struttura complessiva dello spazio e la soluzione della fontana alla base del blocco sono opera dello scultore.
- 16 Il gesso è conservato nello spazio del Sottoteatro: si veda Sacchini, «Niobe», con bibliografia.
- 17 Vedi *La Gazzetta di Ca' Foscari*, 1946, periodico degli studenti cafoscarini, la cui pubblicazione inizia proprio quell'anno.
- 18 Si rinvia a Bruciati, Angle, *E dimmi che non vuoi morire*, 273-4; spiace constatare che non vi è presa in considerazione la scultura di Martinuzzi.