

Maria Gioia Tavoni

Riproporre il silenzio per le *Contemplazioni* di Arturo Martini

Faenza, Fratelli Lega Editori, 2017, 48 p.

Da bibliologa Maria Gioia Tavoni, con la consueta professionalità, ha sciolto molti nodi relativi all'oggettualità del libro frutto di questa recensione, sfatando alcuni luoghi comuni che pesavano sulla difficile gestazione e altrettanto complessa fortuna di *Contemplazioni*. Il merito – o forse sarebbe meglio dire il vanto – di questo testo è di aver messo in luce come il piccolo volume di Arturo Martini, non più grande di un breviario a sottolinearne sin dalla sua fisicità l'anelito religioso, non sia un libro asemantico più di quanto qualsiasi testo scritto lo possa essere: potenzialmente ogni alfabeto lo è per chi non abbia i mezzi culturali di interpretazione.

Un ideogramma giapponese è incomprendibile per un europeo come la nostra lettera A per un cinese e l'autrice di questo denso saggio ci restituisce un codice, una norma di decrittazione in grado, se non di svelare definitivamente il segreto del misterioso oggetto, almeno di fugare ogni dubbio in merito a cosa “non sia” e quale debba invece essere il criterio con cui approcciarlo. Se per asemantico si intende “privo di significato autonomo”, il tracciato ritmico di Martini, a cui lo scultore aveva dato nel tempo numerosi titoli diversi prima di scegliere quello definitivo, traendolo da un passo di *L'ornamento delle nozze spirituali* del mistico olandese Jan van Ruusbroec (Ruysbroeck 1293 - Groenendael 1381), letto nella traduzione dell'editore Carabba del 1916, è ben lontano da essere considerato una astrazione estetizzante.

È sicuro che l'infatuazione per l'aspetto di alcuni antichi spartiti di canto gregoriano da lui compulsati deve averlo condizionato solo da un punto di vista esteriore (difficilmente Martini poteva avere le nozioni tecniche per comprenderne l'uso); d'altro canto il rifiuto di Martini per l'astrattismo (nei confronti dell'arte astratta lo scultore scrisse spesso in maniera fortemente denigratoria) pone la questione di come possa inserirsi questo volume nel suo pensiero. Stimando le righe ritmiche una forma di scrittura istintiva e quindi universale e leggendole appunto come un codice, Martini poteva rimanere ancorato a un fatto reale: sono chiarissime in proposito le parole dell'artista, citate dall'autrice, che afferma come il suo “... libretto sia meno astratto del sillabario dove ogni vocale non è materia e quindi essenza ma fatto astratto o convenzionale e quindi equivoco” (p. 33).

I segni trasportano lo spirito dal finito all'infinito, il suo significato, attraverso una mimesi significativa. E pure le stesse dichiarazioni di Martini che rilevano l'impossibilità umana di mostrare graficamente “il silenzio” a cui tenderebbe la meditazione dello scultore, permeata ancora dal pensiero di Ruusbroec e dalla mistica orientale (forse solo superficialmente indagata), sono certamente un suggerimento di lettura.

È quasi una ossessione, nota chiaramente Tavoni, quella che spingerà l'artista a ristampare più volte il suo lavoro, ovvero il libriccino, il cui destino editoriale è analizzato con cura e dovizia di particolari. Come premessa urge segnalare l'importante collaborazione delle biblioteche, tra cui cito solo, per brevità, la Comunale di Treviso, la sola istituzione pubblica che ne conservi una copia della *princeps*, usata per esperire l'esame autoptico e che potrà risultare necessaria per una collazione con eventuali altri esemplari.

Escludendo il titolo sulla copertina,

ottenuto dai caratteri tipografici, è presente solo un brevissimo testo di dedicatoria stampato anch'esso al torchio nelle prime pagine del libro che misura appena 14 x 10,5 cm (le dimensioni sono prese sull'unico esemplare consultabile e leggermente rifilato). Tutte le altre carte, 41 in totale, saranno impresse solo al recto. La prima e la seconda edizione (Faenza, Lega, 1918 e Milano, Vera, 1936) sono ricavate da matrici incise in xilografia da Martini pagina per pagina, come i libri tabellari del medioevo. L'imperizia tecnica dello scultore così come il suo genio compositivo sono alla base del suggestivo risultato ottenuto.

Se confrontiamo le matrici xilografiche con l'edizione Veneziana del 1945 (tipografia Emiliana) realizzata con tipi in piombo, forse semplici caratteri mobili rovesciati come puntualmente nota Lucio Passerini, a cui si deve anche la razionale, elegante e originale architettura tipografica, constatiamo come qui scompaia il secondo righino che, a sostegno del primo (adiacente ai segni verticali che scandiscono l'incorporea partitura), serviva forse a Martini per mascherare l'imperizia nel mantenere regolare il segno orizzontale (controllo rispetto alla fibra del legno): risultandogli impossibile assottigliarlo, lo alleggeriva frazionandolo in due segni sovrapposti. Nell'edizione veneziana il problema non si pone e Martini evita di stampare la linea di “sostegno”. La scelta di incidere le matrici sul legno per lo scultore fu una necessità: dopo il 1914, lontano da Treviso, trovando difficoltà prima della fine della Grande guerra a fabbricarsi le lastre d'argilla usate fin lì come matrici per le sue stampe, fu obbligato dalla contingenza a sperimentare nuove tecniche incisorie. Il legno di filo, già testato realizzando le pirografie esposte a Ca' Pesaro nel 1911 (ora disperse), gli dovette risultare economico e insieme accessibile. Sono ancora di Passerini i tipo-



Arturo Martini,
fonte: www.associazionetestori.it

grammi, stampati al torchio, che impreziosiscono le prime 72 copie di *Riproporre il silenzio per le Contemplazioni di Arturo Martini*. Impresso in 500 esemplari, si è valso della cura editoriale di Vittorio Lega, virtuoso e capace erede degli storici editori che stamparono l'*editio princeps*.

Se si ha l'impressione che non resti altro da dire in merito alle *Contemplazioni* di Arturo Martini si fa un torto a Maria Gioia Tavoni: il suo libro così compiuto e logico da apparire conclusivo in realtà è un spunto, uno sprone a riconsiderare il lavoro dello scultore da un nuovo e autentico punto di vista.

EDOARDO LUIGI FONTANA

DOI: 10.3302/0392-8586-201801-063-1