Joe Colombo (Milano, 1930-1971)
31. Progetti di sedute e di un tavolo da disegno

1954-1969

a. Disegno per la poltrona *Impronta*
1954
china e penna a sfera su carta, 420 × 297 mm
Milano, Archivio Studio Joe Colombo, inv. 0068

b. Disegno per la sedia *Toga*
1966
matita su carta, 228 × 318 mm
Milano, Archivio Studio Joe Colombo, inv. 0047

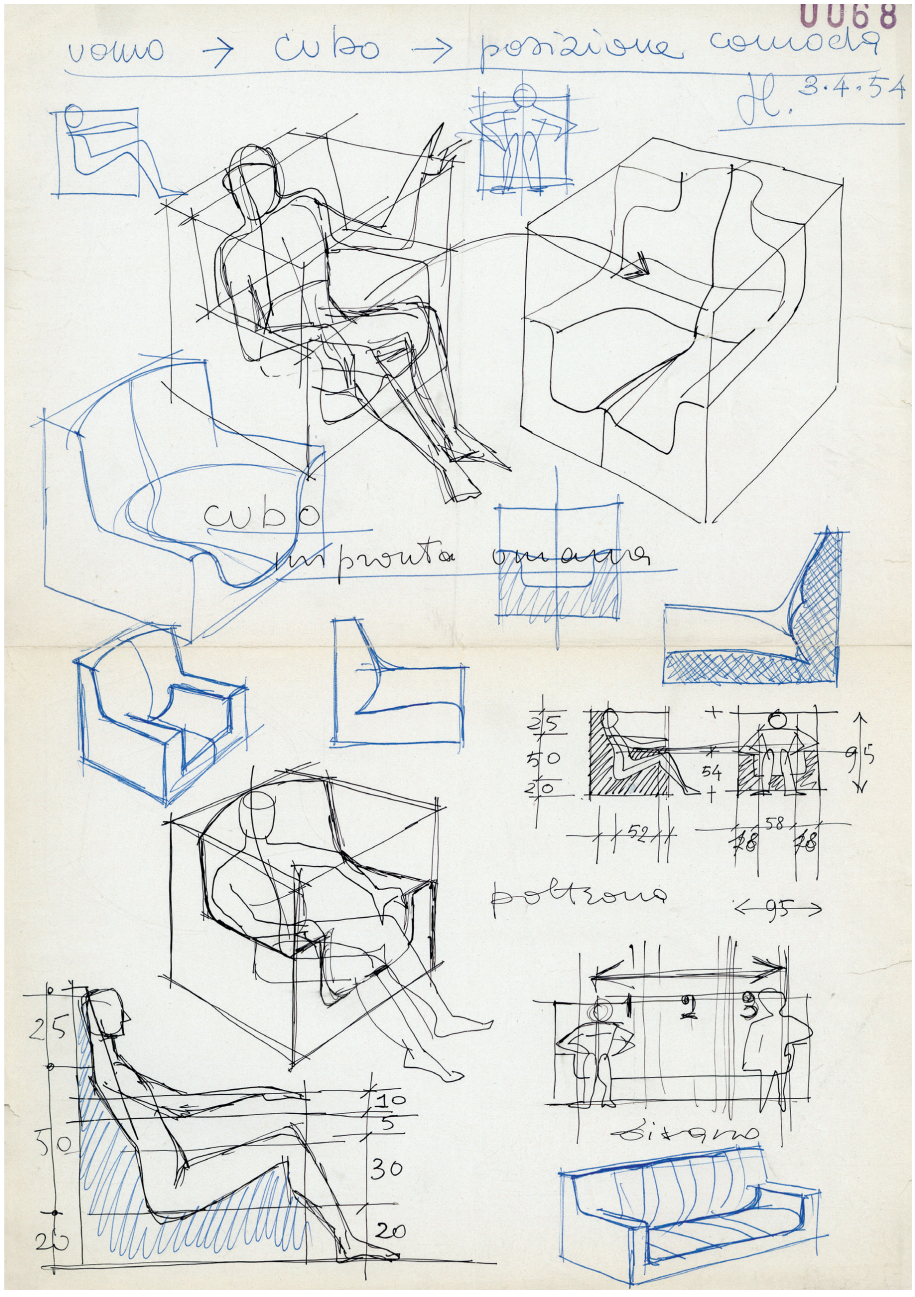
c. Disegno per il tavolo *Supertavolo*
1969
penna a sfera su carta, 210 × 297 mm
Milano, Archivio Studio Joe Colombo, inv. 0236_03

d. Disegno per il tavolo *Supertavolo*
1969
matita su carta, 215 × 276 mm
Milano, Archivio Studio Joe Colombo, inv. 0236_02

Nel 1954, durante i lavori del I Congresso Internazionale dell'Industrial Design che si tiene alla X Triennale di Milano, il designer statunitense Walter Dorwin Teague esprime la necessità di radicare il design in una tradizione di lunga durata, sottolineando l'evidenza di una prassi progettuale trasversale rispetto a molteplici campi applicativi, assimilabile al lavoro dell'artefice rinascimentale emblematicamente rappresentato da Michelangelo (*La memoria e il futuro* 2001, pp. 50-52).
Si tratta di una visione dell'identità del designer come artista totale che risulta calzante per descrivere l'approccio di molti rappresentanti del design italiano del dopoguerra, che con il loro lavoro costruiscono in breve tempo una via alternativa alla supremazia di quel prodotto industriale d'oltreoceano di cui lo stesso Teague è significativo esponente.
Joe Colombo è uno dei più rilevanti autori di tale alternativa italiana, nel cui ambito manifesta una costante tensione verso il progetto integrale: è

In 1954, during the proceedings of the 1st International Congress of Industrial Design that was held at the 10th Milan Triennale, the American designer Walter Dorwin Teague expressed the need to root design in a long-standing tradition and emphasized evidence of a design practice that crossed multiple fields of application, a practice comparable to the work of the Renaissance craftsman emblematically represented by Michelangelo (*La memoria e il futuro* 2001, pp. 50-52).
It is a vision of the designer's identity as that of a total artist, which is very fitting to describe the approach of many figures of postwar Italian design who, with their work, quickly created an alternative to the supremacy of the overseas industrial product of which Teague himself was an important representative.
Joe Colombo was one of the most important authors of that Italian alternative in whose sphere he manifested a constant tension toward the

M900_LIBRO_DEF_SCHEDE_OK_INT-142-285.indd 227 11/06/14 14.15


0068
uomo → cubo → posizione comoda
3.4.54
cubo
impronta umana
poltrona
divano
25
50
20
54
95
52
58
18
18
95
1
2
3
25
50
20
10
5
30
20

a

pittore, musicista, architetto e designer; dal 1952 è membro del movimento dell'arte nucleare attraverso cui intesse stretti rapporti con l'Imaginist Bauhaus di Asger Jorn, che critica il razionalismo produttivistico della Scuola di Ulm propugnando un ritorno ai più pregnanti valori dell'esperienza di Weimar, incardinati sul concetto di unificazione delle arti (Menking, Lang 2005, p. 32).

Nello stesso anno in cui si tiene il congresso, mentre conclude i propri studi tra l'Accademia di Brera e il Politecnico milanese, Colombo intensifica la sua attività nel campo del design realizzando, sempre nel contesto della X Triennale, una serie di 'edicole' per l'esposizione di televisori all'aperto. I suoi quattro disegni esposti in mostra si riferiscono a progetti rimasti alla fase di prototipo; nel presentare gli arredi in rapporto alle forme, alle posture e ai movimenti del corpo umano, gli elaborati grafici recano memoria degli studi accademici del nudo e sono emblematici di un design inteso come strumento di generazione delle forme condotto a partire dall'analisi delle relazioni che intercorrono tra i bisogni dell'utente e la realtà (Fagone 2005).

Un primo disegno è relativo alla poltrona *Impronta*, ideata anch'essa nel passaggio cruciale del 1954 e rielaborata nel 1961 come prototipo. Si tratta del più precoce progetto di seduta di Joe Colombo; l'arredo è costituito da un elemento cubico di contenimento in legno e da un blocco in espanso, stampato a bassa pressione e sagomato per garantire la massima comodità nella posizione di quiete. Per una maggiore elasticità e adattabilità, l'espanso è tagliato in corrispondenza delle giunzioni. Le poltrone possono essere aggregate a formare un divano, attrezzato in senso polifunzionale con accessori come poggiatesta, pianetti spostabili e piccoli contenitori.

Un'ulteriore serie di schizzi si riferisce al sedile per pranzo *Toga* ed è corredata da minuziose informazioni sulle dimensioni e le caratteristiche tecniche e materiche dell'arredo. Il comfort della seduta è assicurato da una forma avvolgente e da una spessa imbottitura; la schiena è libera e il basso schienale funge anche da bracciolo. La poltroncina appoggia su scivoli e rulli che ammortizzano la seduta e facilitano lo scorrimento al momento di alzarsi.

Infine, due elaborati grafici strettamente relazionati fra loro riguardano *Supertavolo*: un tavolo pensato per soddisfare le esigenze di un disegnatore nelle diverse posture assunte durante il lavoro. Il progetto nasce sulla base di un accurato studio ergonomico e definisce i movimenti del sedile e del tavolo che possono scorrere e basculare, essere alzati e abbassati, o traslati nello spazio in quanto dotati di ruote. Nel 1974 *Supertavolo* viene rielaborato in forma di prototipo motorizzato, una vera macchina polifunzionale al servizio dell'uomo. Tenendo conto di un'indagine statistica e di una approfondita ricerca effettuata presso la Clinica del Lavoro di Milano, la variante dell'attrezzatura permette di regolare l'assetto della seduta e della tavoletta poggiapiedi mediante una pulsantiera, stabilendo un rapporto

integral project. He was a painter, a musician, an architect, and a designer; from 1952 he was a member of the Arte Nucleare (Nuclear Art) movement through which he forged a close relationship with the *Imaginist Bauhaus* of Asger Jorn, who criticized the rationalized production of the Ulm School and advocated a return to the more weighty values of the Weimar experience, which hinged on the concept of a unification of the arts (Menking, Lang 2005, p. 32).

The same year that the Congress was held, as he was finishing his studies at the Accademia in Brera and the Politecnico in Milan, Colombo intensified his activity in the field of design and made, still within the context of the 10th Triennale, a series of "kiosks" for displaying televisions outdoors. His four drawings shown in the exhibit refer to projects that remained in the prototype phase. In presenting the furniture in relation to the shapes, postures, and movements of the human body, the detailed visual designs bring back memories of academic studies of the nude figure and are emblematic of design intended as an instrument for generating forms that is based on analysis of the relationships that flow between the user's needs and reality (Fagone 2005).

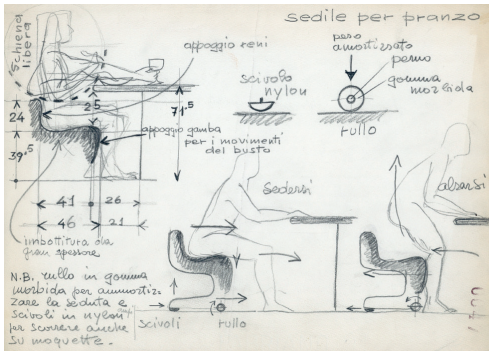
An early drawing is related to the *Impronta* armchair, which was also conceived in the crucial period of 1954 and reworked in 1961 as a prototype. It is Joe Colombo's earliest chair project; the piece is made a cubic container element in wood and by a foam block molded at low pressure and shaped to guarantee maximum comfort in the seated position. For greater flexibility and adaptability, the foam is cut to correspond to the joints. The armchairs can be joined to form a sofa and equipped to be multifunctional with accessories like headrests, movable shelves, and small containers.

An additional series of sketches refers to the *Toga* dining chair and is accompanied by detailed information on the dimensions and technical and material characteristics of the piece. The comfort of the seat is ensured by an enveloping shape and thick padding; the back is open and the low backrest also works as an armrest. The chair is on slides and wheels that cushion one when sitting and facilitate moving the chair when getting up.

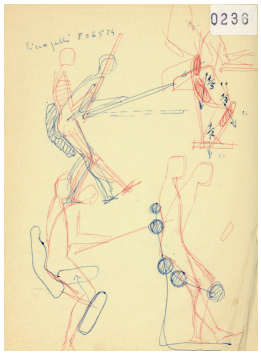
Finally, two detailed visual models that are closely related to each other regard the *Supertavolo*: a table conceived to satisfy the needs of the designer in the different positions he assumes during his work. The project was created on the basis of careful ergonomic study and defines the movements of the chair and of the table, which can slide or tilt, be raised or lowered, or moved entirely since they are furnished with wheels.

In 1974, the *Supertavolo* was reworked as a motorized prototype, a real multifunctional machine in the service of man. Taking into account statistical surveys and in-depth research done at the Clinica del Lavoro (Clinic for Occupational Health) in Milan, this variation of the piece allowed for adjusting the position of the chair and footrest through a push-button

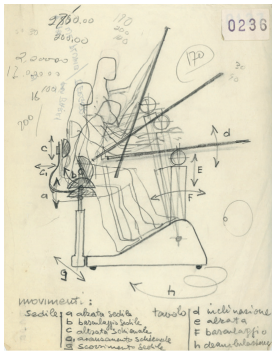
M900_LIBRO_DEF_SCHEDE_OK_INT-142-285.indd 229 11/06/14 14.15



b



c



d

ottimale di altezza, inclinazione e distanza con il piano di lavoro per poter leggere o disegnare in più posizioni.

La mostra pone in relazione i progetti di Joe Colombo con il disegno michelangiolesco per i plutei della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (cat. 32). L'accostamento vuole attivare una riflessione su vari ordini di analogie riscontrabili in termini di configurazioni connesse allo studio del corpo umano, di percezione integrale del problema progettuale e di prassi creativa che nel disegno vaglia soluzioni alternative, procedendo organicamente dal generale al dettaglio, con frequenti ritorni e sicuri passaggi di scala (Burns 2006, p. 38; Favata 1995, pp. 71-75). Michelangelo studia il monoblocco polifunzionale (sedile, leggio-scrittoio, scaffale per la custodia dei volumi) in relazione alla presenza del fruitore, concependo organicamente l'unità ambientale della biblioteca, dalla struttura architettonica delle pareti al disegno del soffitto, agli arredi. La vertigine dovuta alla distanza temporale che separa i due autori non impedisce di rintracciare anticipazioni e sviluppi, e di apprezzare i caratteri comuni di un "design" che comunica con immediatezza le proprie valenze d'uso, attraverso funzioni tradotte in forme riconoscibili ed ergonomicamente appropriate. È importante sottolineare che, con significativa congruenza temporale rispetto alla gestazione dei progetti di *Toga* e *Supertavolo*, il disegno michelangiolesco viene presentato nel 1964 da Bruno Zevi e Paolo Portoghesi in *Michelangiolo Architetto,* opera di critica operativa finalizzata ad attualizzare la lezione del Buonarroti come strumento vitale per la pratica progettuale contemporanea (Dulio 2008, pp. 95-97).

Davide Turrini

panel that set optimal height, angle, and distance in relation to the work surface to be able to read or draw in various positions.

The exhibit sets Joe Colombo's projects in relation to Michelangelo's drawings for the parapets of the Biblioteca Laurenziana in Florence (cat. 32). The pairing is meant to spur reflection on the various similarities found in terms of configurations related to the study of the human body, an integral perception of the design problem, and a creative praxis that, in the drawing, carefully considers alternative solutions, proceeding organically from the general to the detailed with frequent returns and certain steps (Burns 2006, p. 38; Favata 1995, pp. 71-75). Michelangelo studied the multifunctional monoblock (seat, lectern-writing desk, shelf for holding book) in relation to the presence of the user, organically imagining the environmental unity of the library from the architectural structure of the walls to the design of the ceiling and the furnishings. The vertigo from the temporal distance separating the two designers does not prevent us from tracing forerunners and developments, nor from appreciating the common characteristics of a design that communicates its use value with immediacy through functions translated into recognizable and ergonomically appropriate forms. It is important to underscore that in 1964, with significant temporal congruence in relation to the progress of the Toga and Supertavolo projects, Michelangelo's drawing was presented by Bruno Zevi and Paolo Portoghesi in *Michelangiolo Architetto*, a work of operational criticism aimed at actualizing Buonarroti's lesson as a vital tool for contemporary design practice (Dulio 2008, pp. 95-97).

Bibliografia

Favata 1995; *La memoria e il futuro* 2001; D'Ambrosio 2004; Fagone 2005; Menking, Lang 2005; Burns 2006; Dulio 2008.

M900_LIBRO_DEF_SCHEDE_OK_INT-142-285.indd 230 11/06/14 14.15

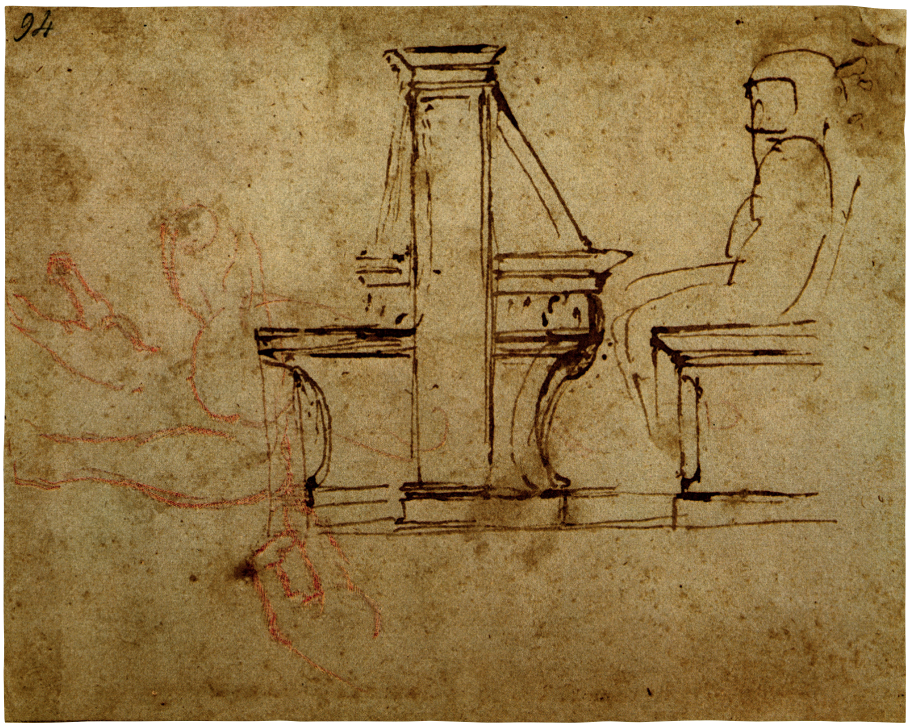
Michelangelo Buonarroti (Caprese, 1475 - Roma, 1564)
32. Studio di banco con figura seduta per la Biblioteca Laurenziana

1524-1525
penna, matita rossa, 158 × 159 mm
Firenze, Casa Buonarroti, inv. 94 A

Nel progetto michelangiolesco della sala di lettura i banchi risultano essere il punto di riferimento fondamentale per definire il passaggio al centro, la decorazione del soffitto che si rispecchia sul pavimento, la ritmica e regolare corrispondenza delle finestre alle pareti (Barocchi 2002).
Un cospicuo carteggio intercorso, a partire dal 1524, tra Michelangelo e il papa stesso o per lui attraverso Giovan Francesco Fattucci e Giovan Battista Figiovanni suoi intermediari, conferma il personale interesse del pontefice alla realizzazione dei banchi della biblioteca. Lo stesso Sebastiano del Piombo in una lettera a Michelangelo scrive che il papa desidera che i banchi "siano tutti di noce sc[h]ietto [et] non si cura de spender tre fiorini più, che non li importano, pu[re] che siano a la cosimesca cioè che se asimigliano a le opere del magnifico Cosimo", come quelli cioè della biblioteca medicea di San Marco (purtroppo andati dispersi).
La progettazione dei banchi di Michelangelo è testimoniata nella collezione grafica della Casa Buonarroti da quattro schizzi autografi di cui lo studio in questione ne è la rappresentazione più compiuta. Il disegno raffigura il progetto per una struttura unica vista di profilo, che riunisce il sedile, il leggio e lo spazio per la conservazione dei libri. La costruzione poggia complessivamente su una pedana che raccorda l'insieme.
Un'interessante novità è rappresentata dallo schizzo rapido di un lettore con una grossa testa cilindrica seduto sullo scranno della biblioteca che Michelangelo disegna nella parte destra del foglio. Non ci soffermeremo sulla particolarità fisica della figura umana che ha comunque sempre scatenato l'immaginazione di chi si è posto davanti al disegno, volendolo fantasiosamente identificare ora con un palombaro, ora con un'astronauta o un motociclista; ma piuttosto vorremmo evidenziare che per la prima volta nella progettazione tecnica di un complemento d'arredo viene inserita una figura umana. Una figura umana che, agiatamente inserita nel suo spazio rappresentato dal banco, svolge il suo ruolo, si accinge cioè alla lettura.
Finora in un disegno architettonico di questa tipologia d'arredo non era mai comparso uno studio ergonomico che sintetizzasse sia la relazione

In Michelangelo's design for the reading room, the desks are the fundamental point of reference for defining the central aisle, the decoration of the ceiling that is mirrored in the floor, and the rhythmic and regular correspondence between the windows along the walls (Barocchi 2002).
Beginning in 1524, considerable correspondence passed between Michelangelo and the pope himself, or on his behalf through his intermediaries Giovan Francesco Fattucci and Giovan Battista Figiovanni. This correspondence confirms the pontiff's personal interest in how the library desks were designed. Sebastiano del Piombo wrote in a letter to Michelangelo that the pope wanted the desks "to all be in pure walnut and he does not care about spending three florins more, that does not matter as long as they are *a la cosimesca*, that is, that they resemble the ones of the magnificent Cosimo," which is to say, that they were like those of the Medici Library in San Marco (which unfortunately have been lost).
Michelangelo's designing of the desks is documented in the visual collection of Casa Buonarroti by four autograph drawings, the study in question being the most complete representative of the four. The drawing shows the design for a single structure seen in profile that combines the seat, the lectern, and the space to hold books. The structure rests entirely on a platform that connects the whole. An interesting new element is represented by the quick sketch of a reader with a large cylindrical head seated in the library's high-backed chair, which Michelangelo drew on the right part of the page. We won't linger on the physical peculiarities of the human figure which have, however, always stirred up the imagination of whoever has looked at the drawing, fancifully seeing in the figure now a deep-sea diver, now an astronaut or a motorcyclist. Rather, we would like to highlight that for the first time in the technical drawing of furnishings, a human figure has been inserted. A human figure who, comfortably seated in his place, represented by the desk, plays his role, that his, he sets himself to reading. Up to this point, in an architectural drawing of this kind of furniture an ergonomic study that synthesizes both the structural

M900_LIBRO_DEF_SCHEDE_OK_INT-142-285.indd 231 11/06/14 14.15



strutturale tra banco e articolazione della sala, sia il rapporto tra le proporzioni umane e il manufatto (Innocenti 2002).
La straordinaria modernità della Biblioteca Laurenziana si esplica nella perfetta integrazione della sala con gli arredi e col suo fruitore, il lettore, perché progettata non più per singoli elementi isolati tra loro, ma contemporaneamente in tutte le sue parti.
A questo proposito, e per concludere, vale la pena ricordare il giudizio di de Tolnay a proposito della Biblioteca Laurenziana che egli riteneva "l'opera di architettura di Michelangelo in cui più chiaramente si esprime l'originalità della sua concezione perché per la prima volta l'interno di una biblioteca è concepito secondo un'idea corrispondente alla funzione che le spetta".

Elena Lombardi

relationship between the desk and the layout of the room and the relationship between human proportions and the manufactured object had never appeared (Innocenti 2002).
The extraordinary modernity of the Biblioteca Laurenziana is explained by the perfect integration between the room with its furnishings and the user, the reader, which is due to its being designed no longer by the individual elements isolated one from the others, but simultaneously in all its parts.
In this regard, and in conclusion, it is worth remembering Tolnay's opinion on the Biblioteca Laurenziana, which he considered "the architectural work of Michelangelo's in which the originality of his idea is most clearly expressed because for the first time the interior of a library is conceived according to an idea that corresponds to the function that belongs to it."

Bibliografia

Tolnay 1951, p. 171; *Michelangelo e la sua scuola* 1962-1964, I, n. 90; *Il carteggio di Michelangelo* 1965-1983, III, pp. 95 sgg.; IV, p. 17; *Corpus dei disegni* 1975-1980, IV, 558; Barocchi 2002, p. 7; Innocenti 2002, pp. 17-30; Brothers 2008, pp. 189-191.

M900_LIBRO_DEF_SCHEDE_OK_INT-142-285.indd 232 11/06/14 14.15

Robert Venturi (Filadelfia, 1925)
33. Vassoio *The Campidoglio*

1983-1985
Crusinallo di Omegna (Verbania), produzione Officina Alessi-Alessi
acciaio inossidabile 18/10 con incisione per laminazione e successiva doratura, 46 × 38 cm
Crusinallo di Omegna (Verbania), Museo Alessi

A partire dal 1979 l'azienda Alessi promuove un programma di innovazione del prodotto che sarà identificato con il marchio Officina Alessi. L'obiettivo è quello di avviare ricerche libere dai consueti limiti imposti dalla grande serie e orientate a coniugare tecnologie industriali con metodi produttivi artigianali. Tali sperimentazioni si rivolgono inoltre all'impiego di leghe e metalli 'storici', come l'ottone, l'alpacca, il rame e l'argento, abbandonando l'uso esclusivo dell'acciaio.

In questo contesto prende corpo *The Campidoglio*, come pezzo della collezione *Tea & Coffee Piazza* per la quale undici architetti e designer sono chiamati a realizzare servizi da tè e da caffè completi di zuccheriera, lattiera e, appunto, di vassoio. Accanto a Robert Venturi sono presenti tra gli altri Michael Graves, Charles Jencks, Alessandro Mendini, Paolo Portoghesi, Aldo Rossi e Stanley Tigerman.

Analogamente a quanto sta accadendo in ricerche parallele sviluppate da Knoll International, Alchimia e Memphis, l'opportunità offerta dall'Officina Alessi si trasforma in un laboratorio di elaborazione formale e tipologica condotto nel vivo del dibattito sul postmodernismo e sul nuovo design internazionale. Gli autori compiono esercitazioni figurative che, scendendo lungo le scale progettuali dalla città, all'edificio, al design, approdano alla realizzazione di microarchitetture dove la forma predomina sulla funzione (*Tea & Coffee Piazza* 1983, pp. 13-14). Come ha affermato Alessandro Mendini in una presentazione della collezione, "questi 'Paesaggi casalinghi' sono un piccolo, ma forse puntuale, esperimento contenuto nell'enormità dei problemi di oggi, e il loro scopo è quello di mettere a fuoco la nuova realtà di possibili oggetti antropologici, posti tra coscienza della tradizione e fascino dell'ignoto" (*Tea & Coffee Piazza* 1983, p. 8).

Nel caso specifico di Venturi il servizio è configurato come una piazza da tavola: il vassoio ha la forma ellittica e il disegno a losanghe del Campidoglio romano; i recipienti sono decorati invece con il logotipo Alessi, o con

Since 1979, the Alessi company has promoted a program for product innovation that is identified by the trademark Officina Alessi. The objective is to support research free from the typical limits imposed by a large series and directed toward connecting industrial technology with artisanal production methods. Such experiments are also directed toward using "historical" alloys and metals like brass, German silver, copper, and silver, and discarding the exclusive use of steel.

It is in this context that *The Campidoglio* took shape as a piece in the *Tea & Coffee Piazza* collection in which eleven architects and designers were called on to create tea and coffee services complete with sugar bowls, creamers, and trays. Alongside Robert Venturi there are, among others, Michael Graves, Charles Jencks, Alessandro Mendini, Paolo Portoghesi, Aldo Rossi, and Stanley Tigerman.

Similarly to what is happening in parallel research developed by Knoll International, Alchimia, and Memphis, the opportunity offered by Officina Alessi has transformed into a laboratory of formal and typological development carried out in the heart of the debate on postmodernism and new international design. The designers complete figurative exercises that, working their way along the design scale from the city, to the building, to design, arrive at the creation of microarchitectures where the form prevails over function (*Tea & Coffee Piazza* 1983, pp. 13-14). As Alessandro Mendini stated in an introduction to the collection, "these 'domestic landscapes' are a small, but perhaps timely experiments within the enormity of today's problems, and their aim is to bring into focus a new reality of possible anthropological objects located between the awareness of tradition and fascination with the unknown" (*Tea & Coffee Piazza* 1983, p. 8).

In the particular case of Venturi, the set takes the shape of a piazza for the table: the tray is elliptical in shape and bears the diamond-shaped design of the Campidoglio in Rome; the containers are decorated instead with

M900_LIBRO_DEF_SCHEDE_OK_INT-142-285.indd 233 11/06/14 14.15

fiori, festoni o semplici riquadri, in un ironico connubio tra la colta citazione michelangiolesca e le icone banali dell'estetica commerciale.
Nel 1983 *The Campidoglio* viene realizzato in argento, in una prima edizione limitata e numerata di 99 pezzi, a cui si aggiungono tre prove d'autore. Dal 1985 la variante in acciaio inossidabile del vassoio fa parte della produzione industriale Alessi.

Davide Turrini

the Alessi logo or with flowers, festoons, or simple squares in an ironic marriage between the sophisticated citation of Michelangelo and the banal icons of the commercial aesthetic.
In 1983, *The Campidoglio* was made in silver, in a first limited run of ninety-nine pieces to which were added three designer's proofs. Since 1985, the stainless steel variation of the tray has been a part of Alessi's industrial production.

Bibliografia
Tea & Coffee Piazza 1983.

M900_LIBRO_DEF_SCHEDE_OK_INT-142-285.indd 234 11/06/14 14.15

Roberto Melli (Ferrara, 1885 - Roma, 1958)
34. Valori plastici e Roberto Melli

a. Roberto Melli, *Prima rinnegazione della scultura*, in "Valori plastici", I, 15 novembre 1918, pp. 13-16

b. *Mascherina*
1913
bronzo, 17,5 × 14 × 19 cm
collezione privata

La piccola *Mascherina* bronzea (di cui esiste un altro esemplare, anch'esso in collezione privata) fu realizzata da Roberto Melli nel 1913 ed è testimonianza fra le più squisite dell'intensa attività di scultore da questi intrapresa all'alba della sua carriera, quando – particolarmente interessato al tema del ritratto – l'artista avrebbe eseguito una sequenza rilevante di opere, dalla *Testa di giovinetta* del 1910 ai busti della moglie e di Vincenzo Costantini, proprio del 1913.
Questo tipo di attività, attenta da una parte alle suggestioni di Medardo Rosso ma interessata in particolare a trovare una via di compromesso fra la dinamica vitalità del futurismo boccioniano e la sintesi formale del Cubismo francese, si sarebbe in seguito diradata, in favore di un impegno continuativo e appassionato nel *medium* pittorico, protrattosi fino all'immediato dopoguerra.
Sintomo esplicito di questa disaffezione è il testo consegnato da Melli, nel novembre del 1918, al primo numero della rivista "Valori Plastici", fondata da Mario Broglio, testata di cui il pittore emiliano fu vivace animatore: il contributo – titolato appunto *Prima rinnegazione della scultura* – è del resto un intervento cardine anche per la sua più ampia produzione critica, particolarmente cospicua negli anni venti e trenta, quando la sua vena polemica venne nutrita anche da contatti di primo piano nel mondo artistico e letterario romano (Velani 1998, pp. 99-100).
L'articolo, immaginato come un dialogo in assenza della controparte, si traduce in uno stralunato elogio del "Buonarroti", della sua "umanità densa e ferrigna", apostrofandolo semmai per la fallimentare inefficacia della sua eredità: Michelangelo infatti, "concretezza fatta sangue", "confine augusto tra l'antica legge e la Pietà nuova", ha creato la "più eminente tragica dissoluzione di forme che la storia consideri" (Melli 1918). In questi termini, lo strale affettuoso del Melli denuncia le proprie fonti nella tradizionale encomiastica buonarrotiana: dal titanismo del toscano, celebrato dalla letteratura decadente, alle accuse rivolte alla sua afasica prole, come nel recente *Manifesto tecnico della scultura futurista* stilato nel 1912 da Boccioni.

This small bronze *Mask* (one of two exemplars, the other of which is also in a private collection) was produced by Roberto Melli in 1913, and is one of the most exquisite examples of the sculptor's work from the beginning of his career when – being especially interested in the theme of portraiture – he produced a major series of works, from the *Head of a Young Girl* of 1910 to the bust-length sculptures of his wife and of Vincenzo Costantini in 1913.
This activity, on one hand attentive to the influence of Medardo Rosso but especially interested in finding a middle road between the dynamic vitality of Boccioni's Futurism and the formal synthesis of French Cubism, would later taper off in favour of a passionate and lasting focus on painting, which was to continue until after the war.
An explicit sign of this disaffection was the text published by Melli in November 1918 in the first issue of *Valori plastici*, a periodical founded by Mario Broglio and to which the Emilian painter was an active contributor. The article – aptly titled 'Prima rinnegazione della scultura' – was, for that matter, a cardinal text within his broader production as a critic, which was particularly considerable during the 1920s and 1930s, a time when his polemical bent was also fed by direct contact with the Roman literary and art world (Velani 1998, pp. 99-100).
The article, conceived as a dialogue carried out without the opposite party, translates into a strange commendation of Buonarroti and his "dense, steely humanity," if anything brusquely reproaching him for the disastrous ineffectiveness of his legacy: Michelangelo, in fact, "concreteness made flesh," "august boundary between ancient law and the new Piety," created the "most eminent tragic dissolution of form that history has ever known" (Melli 1918). Melli's affectionate barb thus exposes his sources in traditional Buonarrotian praise: from the Titanism of the Tuscan, celebrated in decadent literature, to the accusations addressed to his aphasic progeny, like in the *Manifesto tecnico della scultura futurista*, penned by Boccioni in 1912.
And yet, in celebrating the Florentine artist as the very embodiment of "plastic meaning," of "deeper immanent reality," and as the "central crite-

M900_LIBRO_DEF_SCHEDE_OK_INT-142-285.indd 235 11/06/14 14.15

a

b

E tuttavia, nel celebrare l'artista fiorentino come incarnazione del "Senso plastico", di una "realtà più viva immanente", come "criterio centrale" di una simile consapevolezza, l'la pagina di "Valori plastici" ne riscatta la figura in chiave contemporanea, sottraendolo a un discorso meramente celebrativo e redimendolo da una polemica iconoclasta: Melli lo rende un "Attuale", in coerenza con il più generale orientamento della testata brogliana. Proprio *Mascherina* dimostra d'altronde quanto la lezione del Buonarroti dovette essere frequentata dalle sue studiosi attenzioni, nel ripetere le fisionomie ideali e severe delle sculture del fiorentino; e, del resto, in questi anni il pittore risulta particolarmente legato alla personalità di Filippo de Pisis, altro nomedi punta della rivista, autore negli stessi anni di una stroncatura del *Mosè*, redatta a Cesenatico nell'estate del 1920, ma anche di una tela dal titolo chiarificatore *Omaggio a Michelangelo* (1928), in cui il gotico profilo del Nicodemo della *Pietà* dell'Opera di Santa Maria del Fiore è studiato nella compatta solidità delle sue forme.

Tommaso Mozzati

rion" of a similar awareness, the article in *Valori plastici* redeems the artist in a contemporary key, removing him from merely celebratory discourse and rescuing him from iconoclastic debate: Melli made him a 'modern' figure, consistent with the more general orientation of Broglio's periodical. *Mask* in any case demonstrates the degree to which he must have focused his studious attention on the lessons to be gained from Michelangelo's work, through repetition of the ideal, austere physiognomies of the Florentine's sculptures. And, for that matter, in those years the painter was especially tied to Filippo De Pisis, another figure linked to the periodical and author in that period of a heavily critical piece on the Moses, written in Cesenatico in the summer of 1920, but also creator of a canvas with the clarifying title *Homage to Michelangelo* (1928), which studies the compact solidity of the forms of the Gothic profile of Nicodemus in the *Pietà* in the Opera di Santa Maria del Fiore.

Bibliografia

La fiorentina primaverile 1922, p. 145, n. 3; Calvesi 1954, pp. 17-18; *Roberto Melli* 1957, p. 9, n. 4; *Roberto Melli* 1958, p. 8; Mandel 1965, p. 195; *Roberto Melli* 1975, nn. 4-5; *Roberto Melli* 1992, nn. 88-89; Velani 1998, p. 99; *Valori plastici* 1998, p. 306, n. 11.

M900_LIBRO_DEF_SCHEDE_OK_INT-142-285.indd 236 11/06/14 14.16

Arturo Martini (Treviso, 1889 - Milano, 1947)
35. Pietà

circa 1944
gesso patinato a terracotta, 23 × 20 × 10 cm
Treviso, collezione privata
iscrizioni: sul retro della base "Martini"

Nel 1948, a un anno dalla scomparsa di Martini, Antonio Pinghelli pubblicava nell'"Illustrazione italiana" *Il trucco di Michelangelo*, testo aggiuntivo, con altri, a *La scultura lingua morta* che lo scultore aveva personalmente dettato allo stesso Pinghelli nel 1946, ma che all'epoca riteneva non ancora sufficientemente compiuto da esservi inserito. Il capitoletto, edito in forma integrale solo nel 2001 (Martini 2001, pp. 68-72), chiudeva con l'affermazione di Martini "quando mi riesce qualcosa, si giudica che io abbia dei 'trucchi'. Quello del levare dal blocco fu il trucco di Michelangelo". Questo "trucco" altro non era per Martini che l'espediente grazie al quale uno scultore riesce a mantenere il "peso assoluto" dell'opera esprimendo dal blocco unico "mondi diversi" come da un otre ricolmo d'acqua ma non "talmente turgido da costituire l'inespressione rigida dell'oggetto". La grandezza dello scultore, come il valore assoluto dell'opera, stava quindi nel fermarsi un attimo prima che la propria personalità, il suo insistere sulla materia, venisse a "dominare" il masso. La riflessione su Michelangelo di Martini negli ultimi, difficili anni della sua attività ha origini remote e, oltre a quello scritto, si misura in parallelo nelle opere che lo precedono di poco, testimoni di un profondo travaglio interiore per la genesi di una scultura non più "statua", ma pura forma e "anima che è in ogni luogo e cosa". Posteriore di un anno agli *Studi sul costume moderno*, la piccola terracotta, con un'altra *Pietà* del 1945 circa (Vianello, Stringa, Gian Ferrari 1998, p. 382, n. 578) nello stesso materiale, stringe ulteriormente il confronto con Michelangelo per il soggetto drammaticamente ultimo anche nella vicenda del maestro toscano. Più che ai prototipi scultorei di Buonarroti, questa *Pietà* sembra, tuttavia, guardare alla tavola giovanile con la *Deposizione* (Londra, National Gallery) per le due figure in posizione contrapposta ai lati del Cristo e il grafismo costruttivo delle ombre dei panneggi.

Alessandra Migliorati

In 1948, a year after Martini's death, Antonio Pinghelli published 'Il trucco di Michelangelo' in *L'Illustrazione Italiana*, a supplementary text to 'La scultura lingua morta' that the sculptor had personally dictated to Pinghelli in 1946, but that, at the time, he had considered not yet sufficiently complete to be included. The short chapter, published in its entirety only in 2001 (Martini 2001, pp. 68-72), ends with Martini's statement that "when something works out for me, it's determined that I have some 'tricks.' Drawing [the figure] out of the block was Michelangelo's trick." Martini's "trick" was nothing more than the expedient thanks to which a sculptor is able to maintain the "absolute weight" of the work, expressing "different worlds" from a single block just like from a water bag full of water but not "so swollen as to become the rigid inexpression of the object." The sculptor's greatness, like the absolute value of his work, was, therefore, in stopping an instant before his own personality, his own insistence into the material, came to "dominate" the block. Martini's reflection on Michelangelo in the last, difficult years of his activity had distant origins and, in addition to what he wrote, is measured in parallel in the works that came shortly before the writing, works that are evidence of deep internal toil to create sculpture that was no longer a "statue," but pure form and the "soul that is in every place and every thing." A year after the small terracotta piece *Studi sul costume moderno*, Martini further tightens the comparison with Michelangelo with another *Pietà* of 1945 ca. (Vianello, Stringa, Gian Ferrari 1998, p. 382, no. 578), the dramatic subject that was the last one in the Tuscan master's story as well. More than to Buonarroti's sculptural prototypes, Martini's *Pietà* seems to look to a work from his own youth, *Deposition* (London, National Gallery), for the two figures and juxtaposed position at Christ's side and the structural predominance of visual elements in the shadows of the drapery.

Bibliografia

Arturo Martini 1989, pp. 79, 143, n. 25; *Arturo Martini* 1998, p. 376, n. 569.

M900_LIBRO_DEF_SCHEDE_OK_INT-142-285.indd 237 11/06/14 14.16

M900_LIBRO_DEF_SCHEDE_OK_INT-142-285.indd 238 11/06/14 14.16