

Anno 2, Numero 2

Contesti d'Arte



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

SAGAS
DIPARTIMENTO DI STORIA,
ARCHEOLOGIA, GEOGRAFIA
ARTE E SPETTACOLO

Contesti d'Arte
Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Firenze

Direttore scientifico
Fulvio Cervini

Direttore responsabile
Antonio Pinelli

Direttrice della Scuola di Specializzazione
Sonia Chiodo

Segretario di redazione
Cristiano Giometti

Redazione
Giovanni Giura, Mara Portoghese

Comitato scientifico
Sonia Chiodo, Giovanna De Lorenzi, Andrea De Marchi, Lorenzo Gnocchi,
Dora Liscia, Maria Grazia Messina, Alessandro Nigro, Donatella Pegazzano,
Lucilla Saccà, Tiziana Serena, Guido Tigler, Paul Tucker, Mara Visonà

La rivista è finanziata dalla Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici.

Redazione: Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo,
via Gino Capponi 9, Firenze (cristiano.giometti@unifi.it)

Edizione: Fondazione Memofonte, lungarno Guicciardini 9r, Firenze (info@memofonte.it)



Contesti d'arte

SOMMARIO

6 **Fulvio Cervini**
Per ritrovarsi

CONTRIBUTI

- 10 **Elena Mazza**
Le più antiche abbazie vallombrosane del Valdarno Superiore. Analisi di cinque casi di studio per la definizione di un'architettura vallombrosana
- 26 **Chiara Corsi**
Intersezioni lineari tra Santa Maria Novella e Assisi, tra Duccio e Giotto. Storia di un motivo tessile a stelle e croci
- 38 **Giulia Spina**
Tra Arcangelo di Cola e Bartolomeo di Tommaso: alcune riflessioni sul probabile Angelo di Bartolomeo da Camerino
- 55 **Federica Ambrusiano**
Una Eneide ferrarese e una nuova proposta per Bartolomeo di Benincà
- 66 **Elizabeth Dester**
Doratura e ridorature nella Cappella Ducale del Castello Sforzesco di Milano
- 78 **Elena Cencetti**
Interventi artistici nella chiesa della Certosa di Calci tra XVII e XVIII secolo: voce ai documenti
- 92 **Benedetta Bonfigli**
Novità e precisazioni sulla carriera artistica di Lorenzo Merlini (1666-1745)
- 104 **Isabella Pileio**
«L'amor che mi sospinse all'arte». Raffaele Giovannetti a Lucca nella prima metà dell'Ottocento

- 120 *Caterina Caputo*
Gli strumenti ottici come ausilio all'immaginazione nell'opera grafica di Grandville
- 131 *Federica Franci*
L'arte spirituale di Carlo Adolfo Schlatter: pittore dimenticato e teosofo
- 148 *Lisa Masolini*
Attilio Selva fra Trieste e Roma: tracce di un percorso artistico
- 164 *Paola Giuntoli*
Anita Pittoni e la rivista d'arte e moda "lil" (1933-1934)
- 179 *Caterina Zaru*
L'Affare Ventura: antiquari e collaborazionisti intorno alla seconda guerra mondiale. Una ricerca ispirata ai documenti dell'Archivio Siviero

Lisa Masolini

Attilio Selva fra Trieste e Roma: tracce di un percorso artistico

Il percorso artistico dello scultore Attilio Selva (1888-1970) si snoda per oltre cinquant'anni di attività e attraversa, storicamente e geograficamente, molte stagioni artistiche. La parte più nota del suo lavoro, di cui è possibile riscontrare notizie più immediate, è senz'altro quella che appartiene alla grande stagione monumentale degli anni trenta, che lo vide partecipare, al pari di altri suoi coetanei, delle imprese artistiche variamente legate alle committenze del regime fascista. A partire dalla metà degli anni venti, Selva è coinvolto nella realizzazione dei principali monumenti per Capodistria e Trieste, la sua città natale, che a quel tempo stava conoscendo una rinnovata attività urbanistica, atta a dare definizione, rinsaldare e celebrare la propria raggiunta italianità. Le opere dello scultore, che avrebbero celebrato le figure-chiave dell'irredentismo, come Guglielmo Oberdan e Nazario Sauro, o commemorato i volontari caduti in guerra, eredi dei loro insegnamenti, segneranno la nuova fisionomia della città in alcuni dei suoi luoghi più rappresentativi e significativi, come il Colle di San Giusto, il quartiere Oberdan e Piazza dell'Unità. Allo stesso tempo, intorno al 1930, altre importanti collaborazioni accrescono la sua notorietà (definitivamente riconosciuta con la nomina ad Accademico d'Italia, nel marzo del 1932), come quelle per il Mausoleo Cadorna di Piacentini a Pallanza e per lo Stadio dei Marmi al Foro Mussolini, progettato da Del Debbio¹.

Il presente saggio, tratto da un ampio lavoro di studio e di ricerca su fonti inedite², volto a ricostruire il complesso e poco indagato lavoro dello scultore, desidera invece rendere conto dei primi anni della sua formazione e della sua attività svolta fra Trieste, Torino e Roma, che saranno fondamentali nel delineare il quadro del suo percorso artistico, nel tentativo di contestualizzare e comprendere più a fondo lo spessore della sua opera.

Per un giovane come Attilio Selva che ai primi del Novecento avesse voluto intraprendere la carriera artistica, Trieste, porto franco e cosmopolita dell'impero austroungarico, città commerciale per vocazione, offriva rare e occasionali possibilità di formazione e di confronto. Se

¹ Per la trattazione approfondita dell'attività monumentale degli anni trenta dello scultore, con la relativa bibliografia, si rimanda al mio articolo *Irredentismo a Trieste, irredentisti a Roma. Il caso dello scultore Attilio Selva*, "Qualestoria", XLVI, 2018, 1, pp. 23-46, e a L. MASOLINI, *Attilio Selva. L'enigma e il ritmo della forma*, in *Attilio Selva 1888-1970, Sergio Selva 1919-1980. Dentro lo studio*, catalogo della mostra, a cura di M. Carrera, L. Masolini, Roma 2018, pp. 21-95, in part. 51-62.

² Lo studio dell'attività dello scultore, argomento della mia tesi di laurea (*Attilio Selva scultore. Opere fino al 1939*, relatrice prof.ssa Giovanna De Lorenzi, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2013-2014), qui in un parziale estratto, ha trovato pubblicazione nel catalogo edito in occasione della mostra *Attilio Selva 1888-1970, Sergio Selva 1919-1980. Dentro lo studio* presso la Galleria Berardi di Roma, nel marzo 2018 (MASOLINI, *Attilio Selva ... cit.*). Essenziale, per questo lavoro, è stato il materiale dell'Archivio Attilio Selva conservato a Roma presso gli eredi dello scultore, che nel corso degli anni ho potuto consultare grazie alla generosità e disponibilità di Fabiana Selva, che con cura e dedizione custodisce le carte dell'artista; a lei vanno i miei più sentiti ringraziamenti per il suo prezioso aiuto.

la sua particolare fisionomia – geografica, politica ed economica insieme – l'aveva resa un'isola felice per quello che riguardava la prosperità dei traffici commerciali, la vita culturale della città non era caratterizzata da una pari ricchezza e vivacità, tanto meno all'interno della comunità italiana, che ne improntava il carattere non solo economico, ma anche politico e culturale³. Oltre ad alcune forme di aggregazione promosse da quest'ultima nel corso dell'Ottocento, come le società e i circoli a scopo ricreativo, assistenziale o letterario, nel campo delle belle arti l'inaugurazione nel 1872 della Galleria d'Arte Moderna della città, uno dei primi musei su scala europea di arte contemporanea accessibili al pubblico, segnò un momento di significativa apertura culturale⁴. Nel corso del tempo, l'istituzione divenne un vero e proprio punto di riferimento per l'ambiente artistico triestino: amministrata da un Curatorio formato dai rappresentanti dell'alta borghesia⁵, l'incremento delle collezioni veniva effettuato con precise e talvolta significative scelte d'acquisto tramite il canale privilegiato delle Esposizioni biennali di Venezia⁶, favorendo così un continuo aggiornamento sulle tendenze artistiche più recenti, in campo italiano e internazionale. Il Museo costituiva inoltre un valido supporto alla valorizzazione e alla promozione dell'attività artistica locale, sia per le iniziative promosse dal Circolo Artistico sia per l'istituzione del Premio Rittmeyer, una borsa di studio biennale per il soggiorno dei giovani artisti triestini a Roma, capitale del Regno d'Italia e, più universalmente, della storia e della cultura latina, alla cui eredità la comunità italiana di Trieste si rifaceva idealmente. L'unica proposta formativa in ambito artistico accessibile in città era la *Kaiserlich-Königliche Staatsgewerbeschule*, istituto tecnico caratterizzato da un costante e funzionale aggiornamento sugli esiti dell'arte decorativa austriaca, in cui gli insegnamenti della scuola a indirizzo artistico privilegiavano l'aspetto pratico e artigianale del mestiere⁷. Pur nella limitatezza della sua dimensione municipale, Trieste però offriva al giovane Attilio la possibilità di entrare in contatto con il panorama artistico italiano e internazionale⁸ attraverso le Biennali di Venezia, sia in maniera diretta, data la vicinanza delle due città, sia tramite gli incrementi della collezione del Museo Revoltella, particolarmente attenti ai nuovi esiti della scultura italiana⁹.

³ Per l'inquadramento storico e culturale della città, si faccia riferimento al sintetico ma fondamentale saggio di A. ARA, C. MAGRIS, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Torino 1982, in part. pp. 10-30. Si vedano inoltre gli interventi degli stessi e di G. NEGRELLI in *Intellettuali di frontiera. Triestini a Firenze (1900-1950)*, 2 voll., atti del convegno di studi di Firenze (1983), a cura di R. Pertici, Firenze 1985, I, rispettivamente alle pp. 9-30, 31-38, 251-292.

⁴ Cfr. M. MASAU DAN, "Un Istituto di Belle Arti" per "abilitarsi al bello". *Il Museo Revoltella dalla fondazione ad oggi*, in *Il Museo Revoltella di Trieste*, a cura di M. Masau Dan, Vicenza-Trieste 2004, pp. 11-29; P. FASOLATO, *1884-1914: notizie e note sull'arte a Trieste*, in *Arte d'Europa fra due secoli 1895-1914. Trieste, Venezia e le Biennali*, catalogo della mostra di Trieste, a cura di M. Masau Dan, G. Pavanello, Milano 1995, pp. 54-71.

⁵ B. CUDERI, *Il Curatorio del Museo Revoltella dal 1872 al 1914*, in *Arte d'Europa ... cit.*, pp. 83-90.

⁶ M. MASAU DAN, *La politica delle acquisizioni del Museo Revoltella dalla fondazione al 1914. Formazione e crescita di una galleria d'arte moderna tra esposizioni internazionali e vita di provincia*, in *Arte d'Europa ... cit.*, pp. 9-18.

⁷ A. CAROLI, *Kaiserlich-Königliche Staatsgewerbeschule in Triest. Arte e tecnica a Trieste 1850-1916*, Monfalcone 1995.

⁸ Per un quadro critico dell'arte triestina del primo Novecento, si veda L. NUOVO, *Identità dell'arte triestina nel primo Novecento*, in *Il mondo è là. Arte moderna a Trieste 1910-1941*, catalogo della mostra, a cura di P. Fasolato, E. Lucchese, L. Nuovo, Trieste 2015, pp. 35-51.

⁹ Nell'ultimo decennio dell'Ottocento entrano a far parte della collezione *La derelitta* di Domenico Trentacoste

Il 1905 fu infatti un anno decisivo per le scelte dello scultore, che frequentava già la Scuola per Capi d'Arte dell'istituto professionale della città: la sala personale dedicata dalla Biennale a Leonardo Bistolfi rivelerà al giovane colui che da lì a poco sarebbe diventato il suo maestro. In particolar modo, *La Croce* lì esposta (il cui gesso fu donato per l'occasione dallo stesso Bistolfi al Museo Revoltella¹⁰) era stata indicata dalla critica del tempo come una svolta significativa nella produzione dell'artista, che aveva abbandonato i raffinati passaggi dei bassorilievi precedenti a favore di una conduzione a tuttotondo e più serrata nei nudi¹¹. Lo scultore torinese sembrava infatti farsi interprete del rinnovamento della scultura italiana, orientata a una plastica meditata e articolata secondo un equilibrio che accoglieva la lezione formale dei classici alla luce però di una nuova sensibilità moderna, secondo quanto aveva già suggerito l'opera di Rodin (che aveva trovato in Italia una certa diffusione in seguito alla sala personale a lui dedicata nel 1901 alla Biennale di Venezia¹²): Ojetti vi intravedeva già «il principio di una scultura più architettonica, più composta»¹³, e una coraggiosa affermazione, dopo lo sfaldamento formale impressionista, di un percorso che trovava nuove possibilità nella «via della scultura modellata e della tradizione classica»¹⁴. Su tali basi si mossero probabilmente le prime suggestioni del giovane Selva, che furono determinanti nella scelta di seguire le orme di Bistolfi fino al trasferimento a Torino presso il suo studio l'anno successivo, una volta terminati gli studi e dopo aver partecipato al concorso per il Premio Rittmeyer, che non ebbe però esito positivo.

Nel viaggio verso Torino, Selva probabilmente ebbe modo di confermare le proprie convinzioni in occasione dell'Esposizione internazionale di Milano del 1906, dove nella mostra di belle arti, all'interno del padiglione Grubicy, veniva presentata *La bellezza liberata dalla materia* di Bistolfi¹⁵. Seguendo idealmente le parole di Ojetti, che commentava l'opera lì esposta, anche il giovane Selva avrà potuto leggersi la conferma di quella via già tracciata dallo scultore torinese con *La Croce* l'anno precedente, dove la rielaborazione della lezione dei clas-

(1895) e *Sogno di primavera* di Pietro Canonica (1899), opere rappresentative del tentativo di superamento degli indirizzi realista e impressionista della scultura italiana del tempo. Cfr. *Il Museo Revoltella ... cit.*, nr. 13, pp. 126-128, e nr. 15, pp. 136-138.

¹⁰ Concepita come monumento funebre del senatore Tito Orsini per il cimitero di Staglieno a Genova, la versione in marmo fu commissionata e acquistata dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nello stesso anno. Cfr. *Il Museo Revoltella ... cit.*, p. 116, nr. 53, e *Leonardo Bistolfi 1859-1933. Il percorso di uno scultore simbolista*, catalogo della mostra, a cura di S. Berresford, Casale Monferrato 1984, pp. 84-85, 228.

¹¹ G. CENA, *Leonardo Bistolfi*, "Nuova Antologia", XL, 1905, 801, pp. 1-20; E. THOVEZ, *La scultura a Venezia. Leonardo Bistolfi*, "La Stampa", 11 luglio 1905.

¹² Per la fortuna critica e la conoscenza dell'opera di Auguste Rodin in Italia tra l'ultimo decennio dell'Ottocento e il primo del Novecento, si veda F. FERGONZI, *Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889-1912)*. 1, "Prospettiva", XXIV, 1998, 89-90, pp. 40-73; ID., *Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889-1912)*. 2, "Prospettiva", XXV, 1999, 95-96, pp. 24-50; *Rodin et l'Italie*, catalogo della mostra, a cura di A. Le Normand-Romain, Roma 2001.

¹³ U. OJETTI, *Nello studio di Leonardo Bistolfi*, "L'Illustrazione Italiana", 25 dicembre 1904, pp. 532-533.

¹⁴ ID., *L'Arte nell'Esposizione di Milano. Note e impressioni*, Milano 1906, p. 57.

¹⁵ Conosciuta come *Monumento a Segantini*, la scultura era stata concepita per essere collocata sulla tomba del pittore nel piccolo cimitero di Maloja, in Alta Engadina. Cfr. *Leonardo Bistolfi 1859-1933 ... cit.*, pp. 79-82, 227, e *Leonardo Bistolfi. I monumenti per Giovanni Segantini*, catalogo della mostra, a cura di G. Mazza, G. Nicoletti, Arco 2009.

sici nella conduzione plastica di volumi netti e solidi del nudo femminile, dai riferimenti michelangioleschi, andava a unirsi a una sensibilità moderna con una forte valenza simbolica¹⁶.

Gli anni dell'apprendistato presso Bistolfi, tra il 1906 e il 1909, permisero a Selva di entrare in contatto con un vivace ambiente artistico e intellettuale¹⁷: insieme alla pratica artistica, lo studio dello scultore torinese offriva infatti numerose e varie occasioni di confronto con intellettuali e critici che condividevano col maestro principi e ideali, come Giovanni Cena ed Enrico Thovez. Accanto al dibattito sull'arte moderna, rinnovata nelle forme e nei contenuti¹⁸, essi promuovevano, insieme ai più recenti risultati della scultura europea contemporanea, come quella di Rodin e di Meunier (di cui erano stati divulgatori in Italia in prima persona¹⁹), un progressivo recupero della classicità, intesa come riferimento ed eredità spirituale, i cui insegnamenti sarebbero stati di aiuto e sostegno agli artisti contemporanei per una maggior efficacia espressiva e formale²⁰: concetti che trovavano una felice interpretazione nelle forme tornite del gruppo del *Sacrificio* per il Vittoriano, in elaborazione in quegli anni presso lo studio dello scultore²¹. Tali suggestioni incisero senza dubbio sul giovane Selva, come mostrano alcuni suoi primi lavori eseguiti probabilmente nello stesso periodo, che trovano nella conduzione plastica e nelle tematiche affrontate una stretta corrispondenza con gli esiti ultimi dell'opera del maestro²²: allo svolgimento della scultura moderna verso i caratteri di una classicità di spirito e di forme sembra infatti ispirato un medaglione in gesso, in cui un giovane e vigoroso ignudo sta percorrendo un cammino segnato da due erme antiche dalle fattezze greche e orientalescenti, a indicare la necessità di quegli ideali riferimenti nel proseguimento della vita artistica²³.

¹⁶ OJETTI, *L'Arte ... cit.*, pp. 57-58. Della stessa opinione anche il critico Enrico Thovez, appassionato sostenitore dello scultore che notava in questo lavoro un cambiamento formale e ideale dell'opera bistolfiana, sempre più orientata verso un'ispirazione classica. Cfr. E. THOVEZ, *La scultura a Milano. Il monumento a Segantini di Leonardo Bistolfi*, "La Stampa", 16 ottobre 1906.

¹⁷ Per un quadro dell'ambiente culturale torinese del tempo, che aveva uno dei suoi più vivaci punti di incontro nel salotto dello scienziato Cesare Lombroso, di cui lo stesso Bistolfi fu assiduo frequentatore, si veda A.M. DAMIGELLA, *La pittura simbolista in Italia 1885-1900*, Torino 1981, pp. 169-171, e B. MUSETTI, *L'opera di Auguste Rodin nell'interpretazione critica di Giovanni Cena*, "Annali di Critica d'Arte", II, 2006, pp. 241-269, in part. 241-246.

¹⁸ Sul dibattito intorno all'aggiornamento e ai nuovi sviluppi dell'arte moderna italiana che iniziò ad animarsi all'interno dei gruppi di artisti e critici tra Milano e Torino sin dagli anni novanta dell'Ottocento, si veda DAMIGELLA, *La pittura simbolista ... cit.*, pp. 169-209.

¹⁹ G. CENA, *Auguste Rodin*, "Nuova Antologia", XXXV, 1901, 702, pp. 284-302; E. THOVEZ, *Artisti contemporanei. Constantin Meunier*, "Emporium", VIII, 1898, 45, pp. 163-178.

²⁰ Giovanni Cena, nel descrivere la *Sfinge* di Bistolfi, prestava infatti particolare attenzione al «carattere architettonico» del monumento, costruito secondo «quella legge di frontalità» suggerita dalla plastica egizia, che lo scultore dovette senz'altro considerare nelle collezioni del Museo Egizio di Torino. Cfr. CENA, *Leonardo Bistolfi ... cit.*, p. 13. Anche Thovez negli stessi anni andava dichiarando l'importanza dell'esempio dell'arte antica, verso cui si erano rivolti anche i contemporanei Rodin e Meunier, la cui opera «mostrava uno sforzo continuo di raggiungere l'armonia antica nell'estrinsecazione del sentimento nuovo», nel tentativo di «riuscire ad essere classici» (E. THOVEZ, *La scultura a Milano. Alla ricerca dello stile*, «La Stampa», 6 ottobre 1906).

²¹ Un primo bozzetto dell'opera fu presentato da Bistolfi e accettato dalla Commissione Reale per il Monumento a Vittorio Emanuele II nel novembre del 1908; nel 1909 il lavoro era in avanzato stato di esecuzione, mentre la definitiva traduzione in marmo fu terminata nel 1910. Cfr. *Leonardo Bistolfi 1859-1933 ... cit.*, pp. 109-110.

²² Riprodotti in MASOLINI, *Attilio Selva ... cit.*, pp. 22-23.

²³ Ivi, p. 23 fig. 3.

Il periodo torinese rappresentò per lo scultore un importante momento di formazione e un fecondo banco di prova delle proprie capacità: la pratica del mestiere gli permise una certa maturità di esecuzione, grazie alla quale poté aggiudicarsi il Premio Rittmeyer e recarsi a Roma nel 1909²⁴; dall'altra parte, i fermenti culturali dell'ambiente intorno allo studio di Bistolfi, che ne avevano ispirato una plastica orientata al recupero della classicità in senso lato nei lavori più recenti, saranno decisivi per le convinzioni artistiche del giovane che a Roma troveranno una definitiva maturazione.

Nel fervido clima culturale e artistico della capitale, che si stava preparando alle grandiose celebrazioni per il cinquantenario del Regno d'Italia del 1911, Selva trovò molteplici occasioni di crescita e di confronto, umano quanto artistico. Roma, infatti, fu l'occasione per rafforzare alcune amicizie intraprese a Torino, frequentarne di nuove e, al tempo stesso, per riallacciare i rapporti con la sua città natale; la grande Esposizione d'arte internazionale e il rinnovamento urbanistico della città, inoltre, lo misero a contatto con varie esperienze artistiche, da cui trasse spunti e suggestioni che avranno una notevole importanza nella sua opera.

La stretta amicizia con Felice Carena, giunto a Roma nel 1906 per il pensionato artistico, gli permise, oltre che di mantenere i contatti con l'ambiente torinese, di entrare in rapporto con Angelo Signorelli, che insieme alla moglie Olga Resnevič ospitava nel suo salotto, uno dei più vivaci e cosmopoliti della città, alcune delle maggiori personalità del mondo artistico e intellettuale del tempo²⁵. Angelo Signorelli, appassionato e raffinato collezionista di antichità, fu per Selva e per gli artisti più giovani un importante punto di riferimento e di sostegno, in termini morali ed economici: nelle vetrine del suo salotto, egli mostrava orgoglioso la propria collezione di reperti archeologici romani ed etruschi, arricchita nel corso degli anni dalle opere di quel nutrito gruppo di giovani artisti che erano giunti in città per studio, per lavoro o in cerca di fortuna (oltre a Felice Carena, frequentatori dei Signorelli erano Armando Spadini, Cipriano Efisio Oppo, e gli scultori Angelo Zanelli e Ivan Meštrovič²⁶). In un clima quindi di apertura internazionale e di scoperta della classicità saranno da immaginare i primi contatti di Selva con gli artisti della capitale, così come le discussioni e le intese umane e artistiche coltivate poi nel suo personale percorso, supportate dalla passione e dall'entusiasmo trasmesso dal padrone di casa verso quei giovani.

Simili interessi nei confronti di un passato classico, inoltre, erano condivisi da Selva assieme a un nutrito gruppo di giovani triestini, studenti presso l'ateneo romano, che si

²⁴ Le prove inviate da Selva per il Premio del 1909 suscitavano infatti grandi consensi, confermati del resto dal verbale della commissione esaminatrice del 25 ottobre, che ne riconosceva le «qualità eccezionali» tali da «doversi attribuire piuttosto ad un grande artista che ad un giovane alunno di poco più di 21 anni» (Trieste, Archivio del Civico Museo Revoltella, Fondazione Rittmeyer, 1909, fol. 2242).

²⁵ Cfr. D. RIZZI, *Olga Signorelli nella storia culturale italiana della prima metà del Novecento*, in *Archivio italiano russo-italiano*, VI, *Olga Signorelli e la cultura del suo tempo*, 2 voll., a cura di E. Garetto, D. Rizzi, Salerno 2010, II, pp. 9-110, in part. 16-44 (con bibliografia precedente).

²⁶ Per le numerose presenze degli artisti in casa Signorelli, si veda M. SIGNORELLI, *Vita di Angelo Signorelli*, "Strenna dei Romanisti", XLVIII, 1987, p. 653; EAD., *Prefazione*, in *Carteggio Papini-Signorelli*, Milano 1979, pp. 8-10. Per gli stretti rapporti tra i Signorelli e Meštrovič, si veda V. BARBIĆ, *Meštrovič a Roma. Collezione Signorelli*, Zagreb 1985.

riunivano intorno a Giulio Quirino Giglioli, che diventerà una delle figure più importanti per la storia dell'archeologia italiana. L'origine triestina e la formazione politica ricevuta accomunavano quei giovani capeggiati da Ruggero Timeus, di cui lo scultore fu caro amico, e con cui condivise esperienze estetiche e forti idealità politiche²⁷, tra le gite fuori porta alla scoperta dei ruderi e dei recenti scavi romani al seguito di Giglioli, e le animate discussioni nella Terza saletta del Caffè Aragno, ritrovo di alcune delle più importanti personalità del gruppo nazionalista romano, come Enrico Corradini e Luigi Federzoni. A tale temperie culturale sono da riferire alcune opere dello scultore, eseguite nei primi tempi del soggiorno romano, destinate al ricordo di personaggi significativi per Trieste e per la storia dell'irredentismo (come il *Busto di Giorgio Galatti* per la stessa Trieste, quelli di *Felice Venezian* e, più tardi, di *Francesco Rismondo* per Roma²⁸), di uno svolgimento più sciolto e sicuro rispetto alle opere torinesi, ancora influenzate dalla plastica bistolfiana, che sembrano aver risentito degli esempi francesi di Rodin o di Bartholomé, sicuramente considerati dallo scultore in occasione dell'Esposizione internazionale di Belle Arti nel 1911.

Il clima di rinnovamento che attraversava la città in vista dei festeggiamenti del cinquantenario del Regno d'Italia del 1911, che prevedevano, oltre a un rinnovamento edilizio, una serie di manifestazioni a carattere internazionale²⁹, offrì a Selva delle concrete opportunità di confronto e di crescita artistica. Nel cantiere del Vittoriano, le soluzioni di Bistolfi e di Zanelli mostravano due differenti risposte da parte della scultura italiana verso il recupero di un'ispirazione classica rielaborata in chiave moderna: l'una, nella solida volumetria delle masse compatte e tornite, ispirate alle forme michelangiolesche, del gruppo del *Sacrificio*; l'altra, nella plastica poderosa dai toni ellenizzanti delle figure ad altorilievo del grande *Fregio* del basamento. Nel laboratorio di Zanelli, inoltre, lavorava a quel tempo come aiuto e apprendista Antonio Maraini, con cui Selva instaurerà rapporti di amicizia e di reciproco scambio artistico, nonché di riflessione critica riguardo al proprio lavoro, di lì a qualche anno³⁰.

L'Esposizione internazionale di Belle Arti fu l'occasione per il giovane scultore di entrare a diretto contatto con gli esiti più recenti della scultura internazionale, come i lavori di Rodin e Meštrović – massimi rappresentanti, come noterà lo stesso Maraini, delle ricerche contemporanee nell'ambito della scultura³¹. Se l'interpretazione di Rodin fu mediata per Selva dalla lettura del maestro Bistolfi, l'incontro con la scultura di Meštrović fu più diretto e incisivo, tanto da dichiararne l'evidente debito formale non solo nelle opere esposte negli anni di poco successivi, ma anche in quelle più mature. Sull'esempio della scultura arcaica

²⁷ Cfr. G. Q. GIGLIOLI, *Biografia*, in R. TIMEUS (R. FAURO), *Scritti politici (1911-1915)*, Trieste 1929, pp. I-LXX, in part. IV, X-XII.

²⁸ Per l'approfondimento di tali opere, si veda MASOLINI, *Attilio Selva ... cit.*, p. 25; EAD., *Irredentismo ... cit.*, p. 30.

²⁹ Per uno sguardo esaustivo sulle manifestazioni, si veda *Roma 1911*, catalogo della mostra, a cura di G. Pian-toni, Roma 1980 e *Dalla mostra al museo. Dalla Mostra archeologica del 1911 al Museo della civiltà romana*, catalogo della mostra di Roma, [a cura di] G. Pisani Sartorio, D. Manciole, Venezia 1983.

³⁰ Per il percorso artistico e critico di Maraini, si veda F. BARDAZZI, *Antonio Maraini scultore*, Firenze 1984; EAD., *Introduzione*, in A. MARAINI, *Scultori d'oggi 1930*, a cura di F. Bardazzi, Firenze 1986, pp. VII-XXXV; M. DE SABBATA, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Udine 2006.

³¹ A. MARAINI, *L'esposizione della Secessione. Rodin e Mestrovich*, "La Tribuna", 10 aprile 1913.



Fig. 1. Attilio Selva, *Augusta*, 1914, Roma, Galleria d'Arte Moderna.

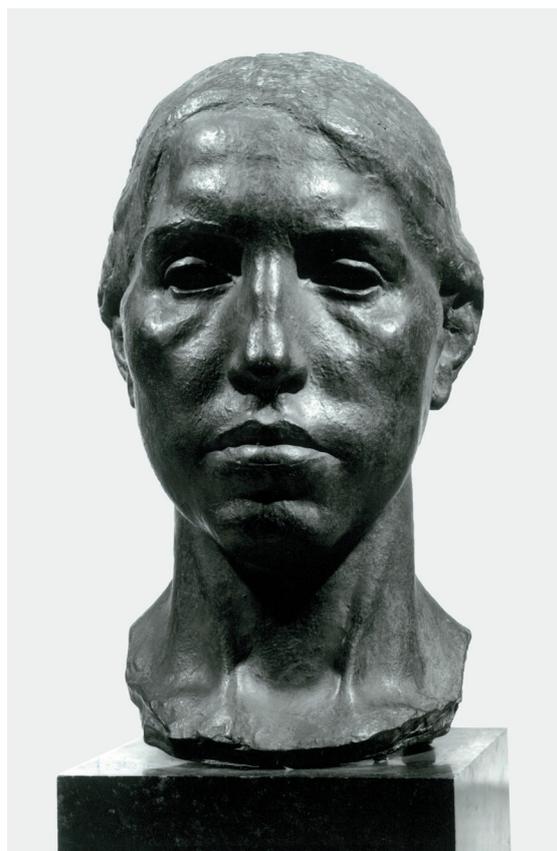


Fig. 2. Attilio Selva, *Camilla*, 1914, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.

delle grandi civiltà antiche, le figure massicce, possenti, dalle forme fortemente stilizzate del grandioso *Ciclo del Kossovo* rappresentavano l'esempio di un nuovo modo di procedere nella scultura, scandita secondo qualità formali che, attraverso un processo astrattivo sul vero, richiamavano criteri compositivi architettonici che ne esaltavano la monumentalità³². Tali caratteristiche porteranno qualche anno dopo Maraini, già critico d'arte su "La Tribuna" e vicino a Selva nel condividere esperienze artistiche e di riflessione sul proprio lavoro³³, a individuare nelle invenzioni dell'amico una simile concezione della scultura, intesa come «sviluppo dei temi architettonici insiti nel corpo umano»³⁴ e slegata da significati ulteriori; ma, al tempo stesso, ravvisava nelle sue ricerche formali una particolare aderenza e interesse nei confronti del vero – orientamento verso il quale egli avrebbe nutrito in seguito un certo riserbo, privilegiando invece un procedimento astrattivo e decorativo suggeritogli da una cultura purovisibilista³⁵.

³² *Ibidem*.

³³ BARDAZZI, *Antonio Maraini ... cit.*, pp. 4-5.

³⁴ A. MARAINI, *Alcune opere di Attilio Selva*, "Rassegna d'Arte Antica e Moderna", VI, 1919, 5-6, pp. 95-98, in part. 95.

³⁵ ID., *Scultori ... cit.*, p. 23. Per i riferimenti culturali e purovisibilisti di Maraini, si veda F. BARDAZZI, *Introduzione*, *ivi*, pp. XX-XXV.



Fig. 3. Attilio Selva, *Ritmi*, 1914-1915 ca, collezione privata.

Insieme ad alcuni gruppi di giovani artisti, amici e colleghi frequentati tra gli studi di via di Ripetta³⁶ e quelli di Villa Strohl-Fern³⁷, a partire dagli anni dieci Selva inizia a partecipare a manifestazioni espositive più o meno indipendenti, la cui espressione più significativa, anche in termini di risultati, fu la Secessione Romana³⁸, animata dalle forze più giovani del mondo artistico della capitale. I ritratti e i nudi femminili esposti a partire dal 1912-1913 rivelavano già quelle caratteristiche che contraddistinguono i suoi lavori anche negli anni successivi: una raffinata ed epidermica superficie, raggiunta con il costante esercizio sul vero naturale, e una salda costruzione formale. Specialmente nei ritratti, Selva mostrava una particolare sensibilità e finezza nell'esecuzione, dalle delicate teste di *Velia* e *Cecilia*, sino ai volumi più solidi, dalla conduzione più decisa, di *Augusta* (fig. 1) e *Camilla* (fig. 2) del 1914, elaborate su suggestioni della plastica antica che lo scultore dovette senz'altro considerare, nelle frequentazioni con archeologi e appassionati della materia come Giglioli, il medico Signorelli e altri amici artisti.

³⁶ In quella zona, destinata ad accogliere studenti e pensionanti nell'orbita dell'Accademia di Belle Arti, risiedevano intorno al 1911-1914 Armando Spadini, Alfredo Biagini, Ercole Drei, Ferruccio Ferrazzi ed Enrico Del Debbio in qualità di pensionanti; frequentatori dell'Accademia erano invece Cipriano Efisio Oppo, Orazio Amato, Francesco Trombadori, Amerigo Bartoli e Renato Brozzi. Si vedano le note 37 e 38.

³⁷ Cfr. *Gli artisti di Villa Strohl-Fern tra Simbolismo e Novecento*, catalogo della mostra, a cura di L. Stefanelli Torossi, Roma 1983; *Artisti a Villa Strohl-Fern. Luogo d'arte e di incontri a Roma tra il 1880 e il 1956*, catalogo della mostra, a cura di G.C. De Feo, G. Raimondi, Roma 2012.

³⁸ Cfr. *Secessione Romana 1913-1916*, catalogo della mostra, a cura di R. Bossaglia, M. Quesada, P. Spadini, Roma 1987; *Secessione Romana 1913-2013. Temi e problemi*, a cura di M. Carrera, J. Nigro Covre, Roma 2013; *Prima e dopo la Secessione Romana. Pittura in Italia 1900-1935*, catalogo della mostra di Viareggio, a cura di N. Colombo, A. Masoero, S. Ragionieri, s.l. 2013; *Secessioni europee. Monaco Vienna Praga Roma*, catalogo della mostra di Rovigo, a cura di F. Parisi, Cinisello Balsamo 2017.



Fig. 4. Attilio Selva, *Idolo*, 1914-1915 ca, collezione privata.

Insieme ai ritratti, in quegli anni l'attenzione dello scultore andava concentrandosi sulle qualità compositive e formali dei nudi femminili, mostrando di aver raggiunto una certa maturità se *Ritmi* (fig. 3) e *Idolo* (fig. 4), con cui raggiungeva per la prima volta il gruppo della Secessione alla sua terza esposizione nel 1915, dopo la *Sfinge* esposta a Venezia l'anno precedente, confermavano a Maraini che l'opera dell'amico, dopo anni di tenace lavoro sul modello, era giunta «a uno stile personale... sodo e conclusivo»³⁹. Nell'equilibrio di una plastica condotta assecondando le morbidezze della carne, ma distribuita con una salda costruzione, egli aveva raggiunto «nella composizione un serrato senso architettonico»⁴⁰, grazie al «rigore...

... continuo e profondo nel controllare e organizzare la propria sensibilità»⁴¹. Le indagini compositive sulle torsioni del corpo e delle membra sembrano infatti essere state elaborate dallo scultore variando progressivamente le posizioni della modella, attraverso un continuo e controllato lavoro, fino a raggiungere una «esatta visione di profili»⁴²: dapprima secondo un andamento chiuso e raccolto, come indica un gruppo di nudi che preludono a quelli del 1915, poi disteso e cadenzato, come in *Ritmi*. Qui le ricerche di Selva sembrano infatti concentrarsi su un'attenta disposizione delle linee e dei piani tracciati dalle membra della modella, che conferiscono all'opera un'equilibrata ieraticità, energica e tesa, accompagnata però da una conduzione plastica estremamente sensibile alle particolarità fisiche del corpo. Tali caratteristiche sono parimenti riscontrabili in *Idolo* (fig. 4), la cui impostazione sembra seguire quella «legge di frontalità»⁴³ cara all'amico Maraini, che ne esalta il senso arcaico e insieme monumentale, nel gioco di rievocazioni che attingono variamente alla plastica egi-

³⁹ A. MARAINI, *Il Re inaugura la mostra d'arte della Secessione. I Giovani*, "La Tribuna", 4 aprile 1915.

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Ibidem.*

⁴³ *Ibidem.*

zia e orientale, come a quelle delle più recenti *Cariatidi* e *Sfingi* di Meštrović. Anche nell'affrontare le indagini sul movimento, come nella *Danzatrice* (fig. 5) esposta alla quarta manifestazione della Secessione nel 1916-1917, Selva mostrava una sostanziale continuità nella propria visione plastica, «basata su una definizione esatta delle masse e dei profili»⁴⁴, serrando i volumi «nella sagoma di una snella massa compatta»⁴⁵, secondo una costruzione architettonica e una poderosità che ancora guardava al *Miloš Obilić* dello scultore croato, ma con un senso della superficie estremamente raffinato e ingentilito: a dimostrazione ormai di come lo scultore avesse fatto proprio quel processo di sintesi e dominio sul vero che Maraini andrà caldeggiando sulle pagine della “Tribuna” di lì a qualche anno, descrivendolo come caratteristica essenziale per il ritorno da parte dell'arte attuale a un classicismo di spirito, e non solamente di forme⁴⁶.

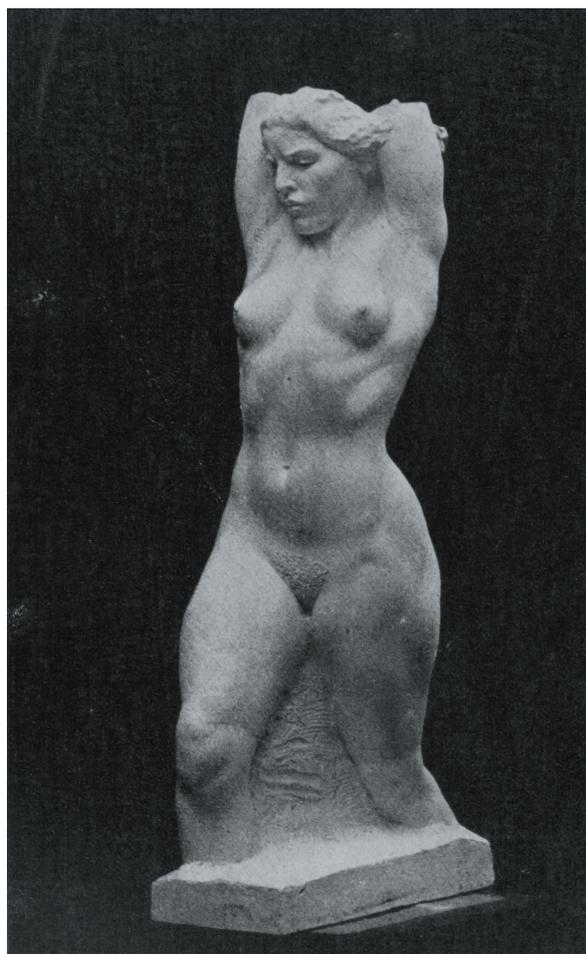


Fig. 5. Attilio Selva, *Danzatrice*, 1915 ca, collezione privata.

La rinnovata attenzione nei confronti della composizione, unita a quella per il valore comunicativo dell'opera d'arte, erano inoltre condivise da quei giovani del gruppo romano che, già partecipi delle esperienze della Secessione, esponevano nel giugno del 1918 alla Casina del Pincio⁴⁷: le loro opere, che manifestavano adesso «coi colori e con i volumi una propria umanità»⁴⁸, fecero parlare gran parte della critica di un rinnovato classicismo⁴⁹, «inteso secondo spirito e non secondo accademia»⁵⁰, che induceva gli artisti a esprimere il loro essere uomini nel mondo riappropriandosi, attraverso i mezzi formali della pittura e della scul-

⁴⁴ A. MARAINI, *Una visita alla Secessione. La scultura*, “La Tribuna”, 19 gennaio 1917.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ ID., *Questioni d'arte. Il ritorno al classicismo*, “La Tribuna”, 18 gennaio 1921.

⁴⁷ C. TRIDENTI, *La mostra d'arte nella Casina del Pincio a Roma*, “Pagine d'Arte”, VI, 1918, 7, pp. 81-86.

⁴⁸ G. BELLONCI, *Alla mostra del Pincio. Artisti di spiriti e forme italiane*, “Il Giornale d'Italia”, 6 giugno 1918.

⁴⁹ P. SCARPA, *La mostra d'arte al Pincio. Un significativo ritorno alla tradizione*, “Il Messaggero”, 5 giugno 1918; A. MARAINI, *Cronache d'arte. Un'Esposizione di B. A. al Pincio*, “La Tribuna”, 27 maggio 1918.

⁵⁰ BELLONCI, *Alla mostra del Pincio ... cit.*



Fig. 6. Attilio Selva, *La signora Carena*, 1919, collezione privata.

tura, «delle prospettive dei volumi degli uomini delle cose»⁵¹. Le qualità di equilibrio formale, saldezza architettonica e, perciò, monumentale delle opere di Selva raccolte nella sala personale a lui dedicata, sintesi della sua produzione sino a quel momento (li erano esposte le opere già conosciute del 1914-1915, come *Sfinge*, *Ritmi*, *Idolo*, *Danzatrice*, oltre a un nutrito gruppo di disegni e ad alcuni ritratti⁵²), diventavano particolarmente significative di tale orientamento, tanto da suggerire a Oppo il paragone con «grandissime cose antiche»⁵³, secondo un percorso ideale che dalla scultura egizia giungeva sino a Donatello e Michelangelo, quest'ultimo invocato adesso a nume tutelare del carattere italiano dello scultore, di contro ai passati esempi secessionisti.

Il 1918 segnò per Selva un importante momento di riconoscimento del proprio lavoro, che favorì un crescente interesse da parte della critica, non solo nelle figure di Oppo e Maraini, già suoi compagni ai tempi delle Secessioni, ma anche del più autorevole Ugo Ojetti. Egli condivideva con loro la necessità di un rinnovamento dell'attuale arte italiana secondo l'esempio di quella tradizione artistica nazionale che insegnava e riconosceva un valore fondamentale al dominio delle facoltà intellettive dell'artista sul vero – nelle qualità di ordine, costruzione e sintesi formale, insieme a quelle liriche e sentimentali – nel nome di un'arte che potesse tornare a comunicare e a far parte della vita degli uomini⁵⁴. Tali posizioni, che trovarono attuazione a partire dal 1920 sulle pagine di “Dedalo” (in cui furono variamen-

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² In assenza di un catalogo della manifestazione, una ricostruzione parziale delle opere esposte è desumibile dalle descrizioni dei numerosi articoli dedicati all'esposizione. Si veda, ad esempio, C.E. OPPO, *Mostra del Pincio. Attilio Selva*, “L'Idea Nazionale”, 30 giugno 1918; G. WENTER MARINI, *Un artista trentino all'esposizione del Pincio a Roma (Attilio Selva)*, “Alba trentina”, II, 1918, 11-12, pp. 415-418.

⁵³ OPPO, *Mostra del Pincio* ... cit.

⁵⁴ Per la complessa figura di Ugo Ojetti e del suo percorso critico, si veda G. DE LORENZI, *Ugo Ojetti critico d'arte. Dal «Marzocco» a «Dedalo»*, Firenze 2004, in part. 184 e ss. Si veda inoltre M. NEZZO, *Critica d'arte in guerra. Ojetti 1914-1920*, Vicenza 2003.

te coinvolti sia Oppo che Maraini), ben si accostavano all'opera di Selva degli stessi anni, che risultava particolarmente rappresentativa – per le sue caratteristiche di saldezza ed equilibrio formale, unite a una grande capacità tecnica – di quella strada che l'arte italiana avrebbe dovuto percorrere per trovare risposte nuove e originali, in vista di una propria affermazione.

Nelle opere con cui Selva partecipò alle principali attività espositive del dopoguerra, dal 1919 al 1923⁵⁵, il critico andava infatti sempre più apprezzando nello scultore una raggiunta maturità di stile e una piena coscienza dei propri mezzi – al pari di Maraini, che dedicò all'amico un articolo monografico nel 1919⁵⁶ –, che nei ritratti e nelle indagini sulla figura trovavano un felice raggiungimento di quell'equilibrio e di quella logica costruttiva che egli indicava appartenere alla più autentica tradizione italiana⁵⁷. Il «ritorno all'umanità, alla certezza sensibile e alla tradizione»⁵⁸ contraddistingueva per Ogetti gli esiti delle ricerche delle nuove generazioni dopo la tragica esperienza della guerra, sempre più incentrate sulla figura umana: alla luce di tali pensieri, su cui probabilmente Selva ebbe modo di riflettere insieme ad amici e artisti a lui vicini, nei frequenti soggiorni ad Anticoli Corrado all'indomani del conflitto⁵⁹, risultano maggiormente

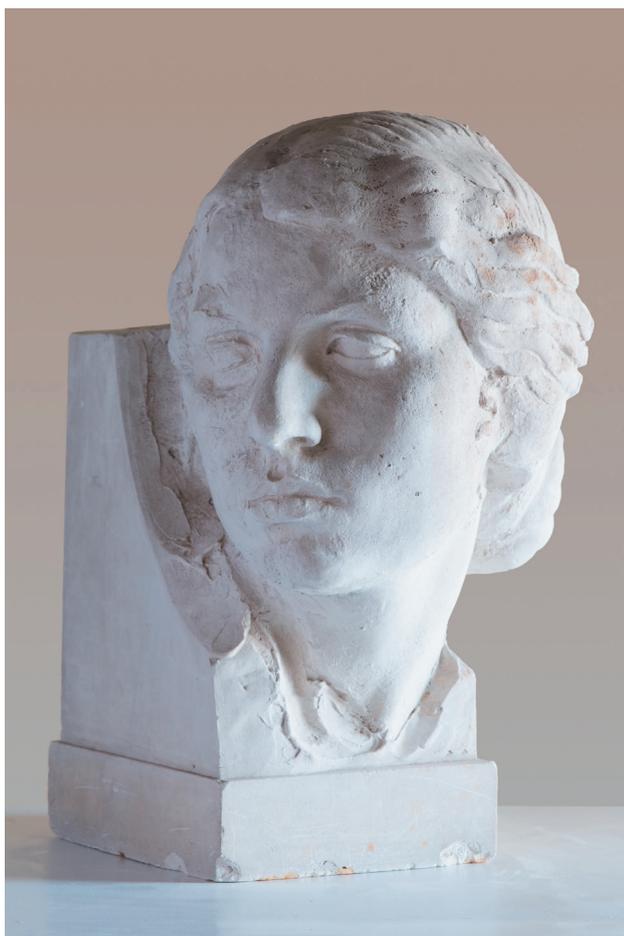


Fig. 7. Attilio Selva, *Natalina (Mia moglie)*, 1921, collezione privata.

⁵⁵ Si fa qui riferimento alle esposizioni della Promotrice di Torino del 1919 e del 1923, della Biennale di Venezia del 1920 e del 1922, e delle Biennali di Roma e di Napoli del 1921. Per una più approfondita trattazione delle opere esposte in tali occasioni, si veda MASOLINI, *Attilio Selva ... cit.*, pp. 33-44.

⁵⁶ MARAINI, *Alcune opere ... cit.*

⁵⁷ U. OJETTI, *L'esposizione d'arte di Torino*, "Corriere della Sera", 10 ottobre 1919.

⁵⁸ ID., *L'Esposizione di Roma*, "Corriere della Sera", 5 aprile 1921.

⁵⁹ Famoso sin dall'Ottocento per essere frequentato da numerosi artisti per le particolari caratteristiche del paesaggio e dei suoi abitanti, il pittoresco borgo a nord di Roma rimarrà sempre un punto di riferimento per lo scultore come luogo di raccoglimento creativo, in cui stabilì la propria dimora a partire dagli anni cinquanta. Per le presenze dei vari artisti nel tempo, si veda U. PARRICCHI, *Un paese immaginario: Anticoli Corrado*, Roma 1984; *Le Muse di Anticoli Corrado. Ritratti e storie di modelle anticoline da De Carolis a Pirandello*, catalogo della mostra di Anticoli Corrado, a cura di M. Carrera, Roma 2017.



Fig. 8. Attilio Selva, *Francesca (La signora Sebastia)*, 1921, collezione privata.



Fig. 9. Attilio Selva, *L'ingegner Clerici*, 1926-1927 ca, collezione privata.

comprensibili gli indirizzi del suo lavoro nei primi anni venti. Nella pace della famiglia che stava costruendo con la moglie Natalina, lo scultore sembrava infatti, come molti della sua generazione, trovare nuova ispirazione dal mondo degli affetti familiari, arricchendo la sua opera di una dimensione più intima, umana e calda, sia nelle continue ricerche sul nudo che nella ritrattistica, per cui nutrirà sempre un'intima predilezione. In quest'ultima, infatti, la saldezza e la conduzione raffinata trovavano piena rispondenza nella particolare sensibilità dello scultore, che accarezza il carattere del modello riuscendo a coniugare aderenza al vero, espressione, eleganza formale e sapienza di conduzione in risultati estremamente naturali e convincenti, che gli saranno sempre riconosciuti dalla critica come una delle sue più riuscite affermazioni⁶⁰. In particolar modo nella freschezza delle teste di *Marcellina*, *Adolescente*, di *Mariella* o della più sofisticata *Signora Carena* (fig. 6); nei riferimenti donatelliani di *Claudio* come in quelli più moderni di Meštrović nel ritratto della moglie *Natalina* (fig. 7). E ancora, anche in quei ritratti dove sembra prevalere l'aspetto sintetico su quello descrittivo, Selva mostra una disposizione sempre più attenta nell'aderire alla fisicità e al carattere particolare del modello, come per *Francesca* (fig. 8), *Enrico*, *Augusta* o *Nannina*, dove la finezza di alcuni dettagli conferisce all'opera un'espressione più sentita e partecipe dell'umanità dei soggetti, animando i solidi volumi con una resa materica estremamente accurata. Orientamento che trova poi piena attuazione in alcuni ritratti della seconda metà degli anni venti, quali *Raniero Nicolai*, *l'Ingegnere Clerici* (fig. 9), *il Dottor Pastega*, dove un linguaggio plastico ormai maturo sa farsi assai variato e composito, nel modellato così come nei riferimenti figurativi, attinti dalla plastica antica a

⁶⁰ OJETTI, *L'esposizione d'arte di Torino ... cit.*; C.E. OPPO, *La Biennale Napoletana*, "L'Idea Nazionale", 31 maggio 1921; ID., *Alla Prima Biennale Romana. La Scultura*, "L'Idea Nazionale", 16 luglio 1921.

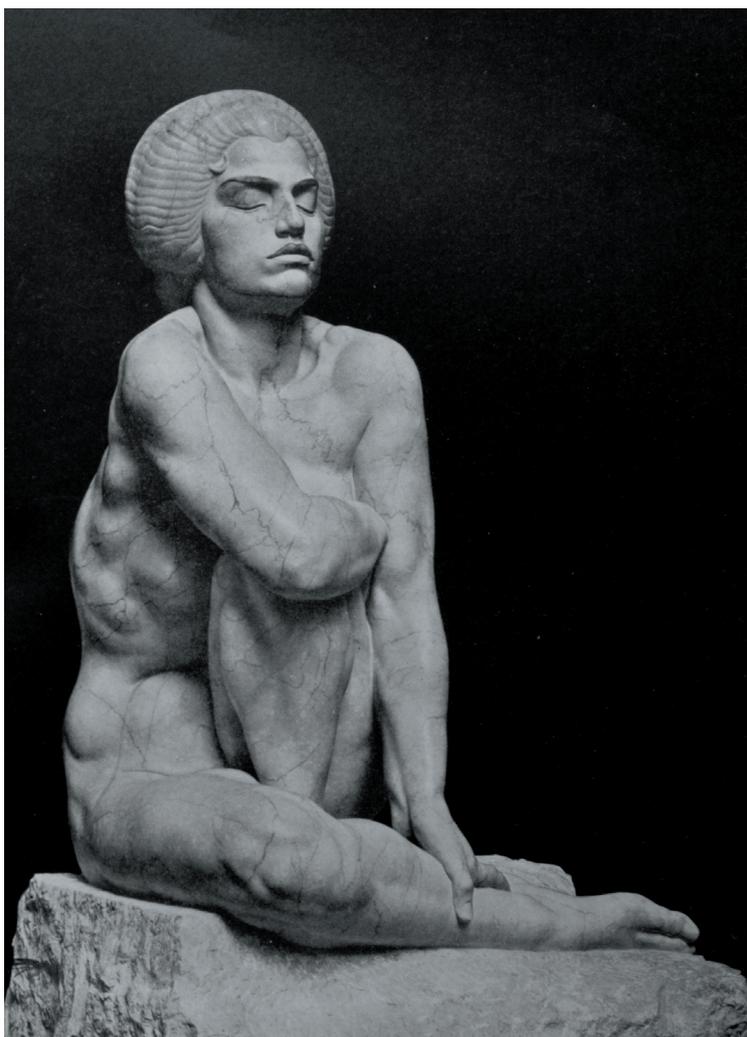


Fig. 10. Attilio Selva, *Enigma*, 1921, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.

1921 (fig. 10), l'ultimo e forse il più compiuto esito delle sue ricerche formali, pur nello «stupendo vigore plastico»⁶², dagli aspetti volutamente sintetici e simbolici (rafforzati forse dal soggiorno egiziano nel 1920⁶³), suggeriva «piuttosto l'idea della realtà... e dell'evidenza della vita»⁶⁴, quasi a voler dichiarare la forte attenzione da parte dello scultore per gli aspetti sensibili del vero, oltre le soluzioni di una plastica energica e tesa. Similmente, nella seconda versione di *Ritmi* esposta a Venezia nel 1922 (fig. 11), il gesto da orante, dall'aura misteriosa, si schiude in una riposata naturalezza, di pari passo a un modellato carezzevole, che segue le morbidezze della carne – così come in *Sogno di Maternità* elaborato negli

quella quattrocentesca, e variamente accostati alla modernità delle capigliature o dell'abbigliamento.

Di pari passo, anche le continue ricerche sulla figura tra il 1919 e il 1923 offrono allo scultore nuove possibilità, che spaziano dai contrappuntati serrati di *Enigma* alle linee più morbide di *Susanna* o della *Donna che si sveglia*, ancora memori degli esempi di Meštrović; dove però «le qualità immanenti di peso di volume di saldezza»⁶¹ dei corpi nudi sembrano mitigare entro di sé le precedenti linee fortemente geometriche, quasi a far prevalere l'umanità del modello sull'impianto rigoroso della costruzione. Anche la versione in marmo di *Enigma* del

⁶¹ MARAINI, *Alcune opere ... cit.*, p. 95.

⁶² ID., *La mostra contemporanea alla Cinquantennale. Le arti figurative*, "La Tribuna", 10 giugno 1921.

⁶³ A quell'anno sembra infatti risalire il viaggio in Egitto presso il Sultano Fuad I, così come si desume da alcuni documenti presenti nell'Archivio Attilio Selva (cfr. MASOLINI, *Attilio Selva ... cit.*, p. 51).

⁶⁴ M. DE BENEDETTI, *La prima biennale romana. II*, "Nuova Antologia", LVI, 1921, 1184, pp. 152-162, in part. 160.

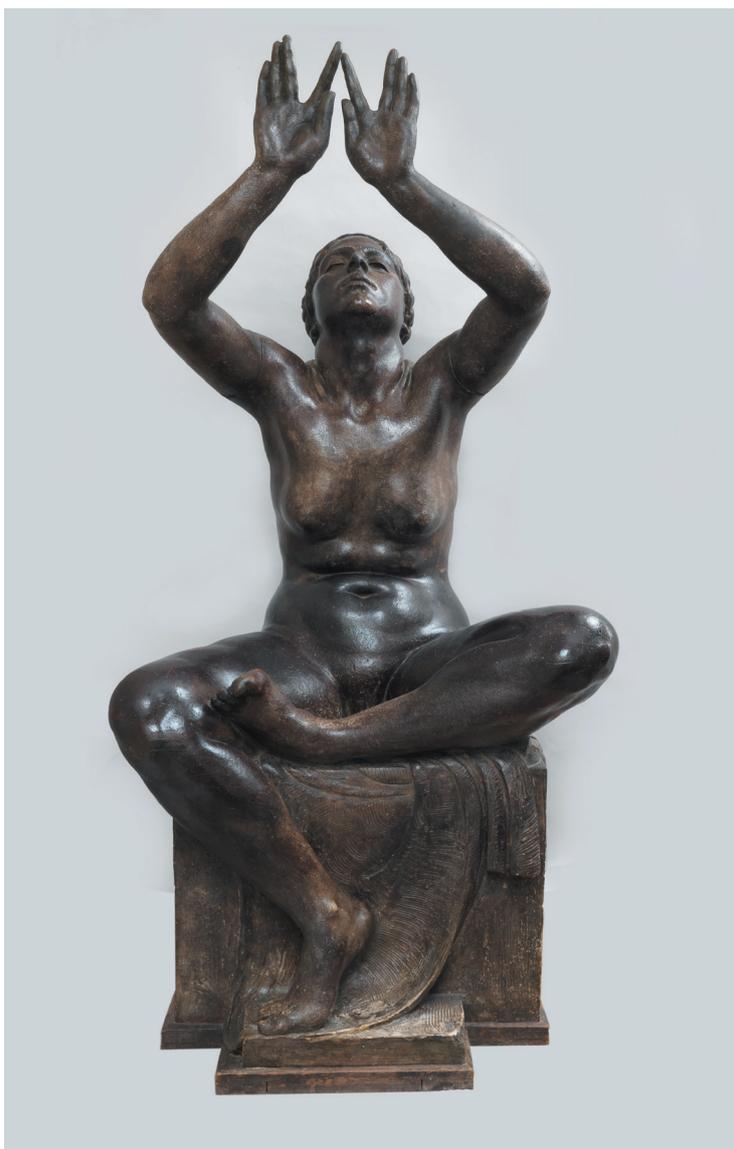


Fig. 11. Attilio Selva, *Ritmi*, 1921 ca, collezione privata.

stessi anni⁶⁵ (fig. 12), dove le forzature compositive cedono definitivamente a una maggior scioltezza nella posa, in cui il lirico abbandono della futura madre si accorda alla porosità diffusa e assai modulata delle superfici.

Tale svolgimento deve quindi aver parlato a Ojetti non solo delle qualità tecniche dello scultore già ammirate nel corso degli anni, ma anche della particolare inclinazione di una ricerca che andava sempre più iscrivendosi nell'orizzonte umano: a partire dal 1922 infatti, anno in cui il critico eleggeva *Ritmi* a modello della nuova scultura⁶⁶, i rapporti fra i due si fanno più intensi, e vedono lo scultore coinvolto in varie iniziative capeggiate da Ojetti per la promozione della giovane arte italiana⁶⁷. Tuttavia,

al pari di Maraini, nonostante la forte stima reciproca e la vicinanza di intenti e valori, col passare del tempo i loro rapporti non troveranno un ulteriore approfondimento, quasi a suggerire un atteggiamento di riserva da parte del critico nei confronti dell'opera dello scultore (ormai evidente alla soglia delle prove monumentali degli anni trenta), atteggiamento dettato forse da diversità di cultura, disposizioni e scelte personali. Significative, in tal

⁶⁵ Nell'opera, esposta alla Promotrice di Torino del 1923, era infatti ritratta la moglie dello scultore in attesa della loro figlia, Lucilla, nata nel 1922.

⁶⁶ U. OJETTI, *La XIII Biennale veneziana. Il re che torna*, "Il Corriere della Sera", 27 maggio 1922.

⁶⁷ Quali l'istituzione del Museo d'Arte Italiana di Lima nel 1922, l'*Esposizione di venti artisti italiani* alla Galleria Pesaro a Milano tra il 1924 e il 1925, nonché il concorso per il Monumento alla Madre italiana in Santa Croce del 1923; e, ancora, l'inchiesta dedicata all'insegnamento artistico sulle pagine di "Dedalo" tra aprile e agosto dello stesso anno. Per una trattazione più approfondita, si veda MASOLINI, *Attilio Selva ... cit.*, p. 47.



Fig. 12. Attilio Selva, *Sogno di maternità*, 1921 ca, collezione privata.

senso, le parole velate di rammarico che Maraini dedicherà a Selva alla fine del decennio in *Scultori d'oggi*: «Attilio Selva, triestino, ma romano d'adozione... parve in un momento tutti superare. [...] Ne è rimasto alle sue opere un prestigio di tecnica, tanto alto, che formalmente non si oserebbe possa alcun batterlo, od anche eguagliarlo. Il pezzo, in lui, preso a sé, è sempre d'un maestro che sa modulare e modellare la carne, indurirvi sotto le ossa, snodare le articolazioni in modo mirabile. Forse è per l'appunto troppo vero, anche se non realistico. Che un soffio di spiritualità, entri in quei corpi che una rivoluzione architettonica li purifichi e saliranno definitivamente nelle sfere superiori dell'arte»⁶⁸.

⁶⁸ MARAINI, *Scultori ... cit.*, pp. 22-23.