

An impressionistic painting featuring a large, dark tree trunk in the foreground, with its branches spreading out. The background shows a cityscape with buildings and a body of water, rendered in a soft, painterly style with visible brushstrokes. The color palette is dominated by blues, greys, and earthy tones, with some highlights of red and yellow.

Maria Grazia Scano

FELICE  
MELIS MARINI

ILISSO









Maria Grazia Scaho

# FELICE MELIS MARINI

ILISO



Nel frontespizio:  
PICCOLO PORTO  
acquaforte; cm 24,8 x 35

*Grafica*  
Ilisso edizioni

*Referenze fotografiche*  
Donatello Tore, Nuoro: nn. 6-32, 36-38, 41-47, 52-54, 56-58, 64, 66-69, 71-79, 84-85, 88-92, 104-108, 111-126, 130-134, 139-142, 144-162, 167-184, 188, 190-191, 194-196, 210-211, 213-230, 238-240, 243-244, 250, 252-254, 256-258, 261, 270-278, 283-286, 297, 300-371, 373-382, 384-388, 390-391, 402-410; Pietro Paolo Pinna, Nuoro: nn. 48-50, 55, 59-63, 80-83, 86-87, 94-103, 109, 127-129, 135-137, 163-166, 185-187, 189, 192-193, 197, 200-209, 231-237, 245-248, 372, 383, 389, 392-401; Nicola Monari, Cagliari: nn. 40, 51, 65, 70, 93, 110, 143, 241-242, 249, 255, 259-260, 262-269, 279-282, 287-296, 298-299; Luigi Moroni, Cagliari: nn. 33-35, 39, 138, 212; Gabriele Morrone, Roma: n. 251; Archivio Carlo Melis, Roma: nn. 1-5, 411-414; Archivio SEI, Torino: nn. 198-199.

*Stampa*  
Industria Grafica Stampacolor, Sassari

Dedico questo libro a mia madre e mio padre

*Voluto da Maria Laura Sanna Melis, cui va il mio affettuoso ricordo, il presente volume non sarebbe stato possibile senza il fondamentale apporto dei materiali pittorici, grafici e documentari messi a disposizione dalla famiglia – in particolare dal dott. Carlo Melis, nipote dell'artista – e dal Gabinetto delle Stampe "Anna Marongiu Pernis" della Biblioteca Universitaria di Cagliari. Mi è dunque gradito ringraziare, per la loro disponibilità, la direttrice dott.ssa Graziella Delitala, i funzionari e il personale della Biblioteca Universitaria di Cagliari; i responsabili di istituzioni ed enti pubblici, fra cui la dott.ssa Anna Maria Montaldo direttrice della Galleria Comunale di Cagliari, e i collezionisti privati che hanno reso possibile una migliore conoscenza dell'autore e l'arricchimento del repertorio iconografico del libro. Desidero inoltre ringraziare, per la collaborazione alla ricerca bibliografica, le dott.sse Maria Grazia Giugnini, Lucia Lalatta e Sabrina Lecca. La mia gratitudine, infine, va a Salvatore Naitza, che ha sostenuto con suggerimenti e consigli il mio lavoro.*  
M. G. Scano

# Indice

9	Premessa
13	L'arte negli anni della formazione e le scelte estetiche
37	L'esperienza veneziana
57	Ricerca d'immagine tra itinerari sardi e orizzonte nazionale
79	L'arte degli ultimi decenni e l'incontro con la xilografia
113	Opere
185	Apparati





## Premessa

«... tutto nero, nel vestito, nel fiocco, nella chioma, e negli occhi che pure hanno spesso un sorriso da ragazzo, con le mani lunghe e agili da mago – mi accorgo che egli medesimo somiglia a un'acquaforte, o almeno mi pare che soltanto in un'acquaforte potrebbe avere un buon ritratto». Così Giuseppe Fanciulli in uno scritto del 1925 su *Emporium*<sup>1</sup> presenta Felice Melis Marini; la sua descrizione, così acuta e suggestiva, corrisponde bene ai ricordi di coloro che lo hanno conosciuto e all'idea che ci si può fare di lui attraverso ritratti e autoritratti.

Felice Melis Marini esordì come pittore e, come dice ancora Fanciulli che intrattenne con lui rapporti di amicizia e collaborazione, fu anche un buon pittore, non soltanto per la sua sicurezza nel disegno ma anche per le vivaci risorse della sua tavolozza; e ben lo dimostrano «le numerose impressioni tutte luce; e meglio ancora i pannelli decorativi del "Gabinetto del Sindaco", nel monumentale palazzo del Comune di Cagliari, pannelli ariosi, sfolgoranti di sole e teneri di molli ombre». Tuttavia egli deve fama e prestigio soprattutto alle sue acqueforti. In qualità di incisore, infatti, è stato preso in considerazione da uno studioso serio, oltre che addetto ai lavori, quale Luigi Servolini, che nella prefazione al suo *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei* cita il suo nome, assieme a quelli del Carbonati, del Bucci e del Disertori, come uno degli autori italiani che nel nostro secolo hanno dato maggior lustro all'incisione originale, distinguendo la loro linea di ricerca da quella di Carrà, Boccioni e Ro-

sai, individuata come più audace<sup>2</sup>. Nonostante quest'autorevole riconoscimento ed altri che gli sono venuti in campo nazionale e internazionale anche sul piano tecnico e didattico (il suo *L'Acquaforte. Manuale pratico* ha avuto due edizioni italiane e una spagnola)<sup>3</sup>, in verità Melis Marini non è stato ancora considerato dalla critica con l'attenzione che merita, né si è finora tentato un esame accurato del suo *corpus* artistico e un bilancio della sua attività. È quindi doveroso, innanzitutto, riconoscergli il ruolo di primo incisore sardo del nostro secolo; anzi, rispetto alla data del 1906 proposta dal Servolini, è possibile anticipare di diversi anni l'inizio della sua attività d'incisore: l'acquaforte *Casa ad Aritzo* è infatti datata al 1899, l'acquatinta *Tramonto* al 1900.

Dunque nel settore dell'incisione calcografica esistono in Sardegna pochissimi esempi che precedano l'esperienza di Melis Marini: il più noto è senza dubbio quello del cagliaritano Carlo Chessa, che tuttavia, formatosi a Torino, svolse la sua attività artistica fuori dell'Isola<sup>4</sup>. È quindi a Melis Marini che si deve la prima diffusione in Sardegna dell'acquaforte originale. Passeranno circa dieci anni prima che Giuseppe Biasi e Mario Mossa De Murtas si accostino alle tecniche incisorie, e precisamente alla xilografia, ma ancora con l'atteggiamento aristocratico di chi si limita a progettare, disegnando sulla carta e affidando poi a un tecnico la realizzazione dell'intaglio. Prima di trovare in Sardegna, dopo Melis Marini, altri artisti che a tutti gli effetti si possano considerare incisori, personalità cioè che

1. Felice Melis Marini nelle campagne romane, 1911



2. Felice Melis Marini in una foto del 1911





assolvano alla duplice funzione di *inventore* e di *sculptor*, dobbiamo attendere, per la xilografia, i primi anni Venti, con Mario Delitala; per l'acquaforte poi, soltanto all'inizio degli anni Trenta, sull'esempio e con la guida di Melis Marini, Stanis Dessy, ormai esperto xilografo, affronta le sue prime lastre<sup>5</sup>. Ma, a quell'epoca, Melis Marini ha già al suo attivo una qualificatissima produzione anche quantitativamente imponente, e le due edizioni del suo *Manuale* Hoepli sono ben note agli operatori artistici. Né, d'altra parte, un giudizio complessivo su quest'artista di formazione ottocentesca, a distanza di quattro decenni dalla sua scomparsa, può prescindere dall'esame e dalla successiva valutazione dei



3. Felice Melis Marini nel suo studio di piazza S. Eulalia a Cagliari

4-5. Felice Melis Marini nella Scuola di disegno e pittura di piazza S. Eulalia

diversi aspetti della sua attività: da quella pittorica alla sua interessante e quasi ignorata attività di illustratore, nei primi decenni del secolo perfettamente aderente al gusto liberty dominante, a quella più tarda di xilografo, che, ancora attingendo alle genuine fonti della sua ispirazione, unisce la sua voce a quella

degli altri artisti isolani del suo tempo per affermare la dignità e specificità della cultura sarda. Ma sarà bene, prima di formulare giudizi, considerare le opere, valutando di volta in volta disegni, dipinti, progetti per illustrazioni e incisioni a cominciare da quelli che segnano il percorso della sua formazione.





## L'arte negli anni della formazione e le scelte estetiche

Felice Melis (il secondo cognome era della madre, Annunziata Marini), nacque a Cagliari il 18 dicembre 1871 e vi morì il 30 aprile 1953<sup>6</sup>. Il nonno, Gerolamo, fu apprezzato disegnatore e membro della Reale Accademia di Belle Arti di Carrara. Il padre, Enrico, discepolo di Gaetano Cima, come capo dell'Ufficio Tecnico del Municipio di Cagliari promosse la trasformazione urbanistica del capoluogo isolano, progettando i tracciati delle nuove e importanti arterie attraverso cui, tutt'oggi, si svolge la vita cittadina: il largo Carlo Felice, la via Roma, il viale Regina Margherita, il viale Bonaria. Fu anche studiata la sistemazione di altre zone della città; in particolare, pure con gravi contrasti per le modalità dell'attuazione, si voleva realizzare «l'abbellimento della zona compresa tra il Corso Vittorio Emanuele, la stazione delle Ferrovie e il porto, abbattendo il vecchio mercato dei commestibili, sistemando gli sbocchi di Via Sassari e del Condotto, sistemando la Via Roma, edificando un nuovo mercato di cereali tra la Piazza del Carmine e la Via del Condotto, erigendo un nuovo mercato di commestibili». Riguardo al mercato coperto, il progetto elaborato da Enrico Melis fuori concorso e sostenuto da Gaetano Cima prevalse nel 1872 sugli altri, completando la sistemazione prevista proprio dal maestro. Effettivamente l'edificio, realizzato nel largo Carlo Felice ed abbattuto negli anni Cinquanta, nel suo genere costituiva un esempio di notevole livello tecnico e artistico e sicuramente esprimeva al meglio il suo gusto improntato a sobrietà e chiarezza estetica, rivelato anche dai progetti per case private e palazzine (Boero, Murgia, Devoto, Manca, Mari, Dodero, etc.)<sup>7</sup>.

Con tale padre e tale nonno, si può facilmente immaginare quali stimoli culturali e artistici potessero venire a Melis Marini dall'ambiente familiare. L'artista, ormai anziano, nell'articolo autobiografico «Così divenni incisore»<sup>8</sup>, ricordava ancora con affetto il ruolo svolto in tal senso da una nonna particolarmente sensibile che aveva favorito le sue naturali attitudini per il disegno incoraggiandone i tentativi, e promosso le sue prime esperienze coloristiche, donandogli una scatola di acquerelli. Ricordava anche l'ansia con cui attendeva i numeri de *L'Illustrazione Italiana*, alla quale il padre era abbonato, per ammirarvi le riproduzioni delle opere d'arte più celebri, eseguite da incisori famosi come il Cantagalli, il Cenni, il Centenari.

Forse per la mancanza di scuole d'arte, o per seguire la tradizione familiare, Felice Melis Marini fu avviato a studi orientati a far di lui un ingegnere: dopo le Scuole Tecniche, si iscrive all'Istituto Tecnico, presso il quale nel 1893 consegue il diploma nella sezione fisico-matematica. Ma già nelle Scuole Tecniche le sue naturali doti di disegnatore erano state apprezzate e incoraggiate da Vincenzo Lotti, «un pittore ligure che era stato allievo del Biscarra e che

6. AUTORITRATTO, 1909  
gessetto su carta; cm 44 x 35,1



aveva felicissime doti di paesista»: da lui apprese i primi elementi della composizione.

Passato all'Istituto Tecnico, le stesse doti e aspirazioni trovarono sostegno in due validi insegnanti: Ludovico Crespi, pittore scenografo che aveva lavorato per il Teatro Civico e per la chiesa del Sepolcro di Cagliari<sup>9</sup>, e soprattutto il vercellese Vittorio Levi.

Come scrive lo stesso Melis Marini nel citato articolo, era il disegno a penna il suo cavallo di battaglia: «Mentre i compagni riproducevano i modelli a matita, a carboncino, all'acquerello, io interpretavo fiori, architetture, vasi, figure, sempre a penna». Fu proprio il Levi che, rilevando nella fermezza del tratto le qualità del segno tipiche di un acquafortista, gli suggerì di provarsi in questa tecnica e gli diede indicazioni orali per mettere in pratica il tentativo. Ma prima che questo proposito potesse venir attuato il Levi, che avrebbe potuto guidarlo nell'esperimento, rientrava a Vercelli, dove poco dopo moriva. «La spinta era però data ed io volli tentare: un vecchio catino fu presto trovato, un farmacista, dopo infinite raccomandazioni, mi procurò l'acido nitrico, il droghiere la cera, il lattoniere ritagli di rame e di zinco e le punte furono improvvisate con aghi da cucire legati a bastoncini. Ma, ahimè, nulla mi riusciva e non trovavo carta adatta, non inchiostro, non torchio calcografico, e doveti ricorrere alla pressa del copialettere. La conclusione fu che mi bruciai le dita e macchiai irrimediabilmente abiti e mobili. Di acquaforte quindi non si parlò più per molti anni».

Dopo il diploma, la via che gli si prospettava era quella della prosecuzione degli studi per il conseguimento della laurea in ingegneria. Ma ormai il giovane aveva maturato altre scelte, più consone alle sue capacità e al suo temperamento; così, per approfondire le sue conoscenze ed arricchire le sue esperienze artistiche, si trasferì nella capitale. «Dopo una traversata di mare disastrosa che allungò il viaggio di parecchie ore, giunsi a Roma sfinito e, riposatomi un po' all'albergo, corsi subito alla Galleria d'Arte Moderna, che allora era in Via Nazionale, perché non riuscivo a domare la mia impazienza. Era finalmente davanti a me il "Voto" di Michetti, il "Refugium Peccatorum" del Nono; potevo toccare con mano i disegni e le pitture di Morelli, le scene agresti e gli animali di Palizzi, e l'emozione fu tale, congiunta alla stanchezza, che ad un certo punto, se non mi avesse sorretto un custode, sarei cascato per terra. Da quel giorno la Galleria, della quale potrei fare ancora il catalogo a memoria, sala per sala, diventò il mio rifugio quotidiano.

Ma a Roma, dopo il primo turbamento, dovevo pur far qualche cosa ed essendo troppo tardi per iscrivermi all'Accademia, frequentai la scuola libera del nudo che fa parte di quell'Istituto. In quella vastissima sala semicircolare che accoglieva artisti di ogni nazione ho disegnato e dipinto assiduamente per tre anni la figura per poi, dopo qualche ritratto e qualche quadro di genere, dedicarmi al paesaggio che amavo e sentivo più intimamente».

Questo lungo brano della citata memoria biografica offre motivi di grande interesse e spunti alla riflessione, rivelando chiaramente quali fossero i suoi artisti prediletti e quali le opere più ammirate. E tuttavia le notizie in essa riportate, quantunque offerte dall'artista in prima persona, non risultano del tutto attendibili. La frequentazione triennale della Scuola Libera del Nudo, che Melis Marini fa risalire al suo primo viaggio a Roma forse per abbreviare o semplificare il discorso, a mio parere è da riferire ad un secondo soggiorno, la cui durata triennale è testimoniata dalle segnature riportate da numerosi disegni, acquerelli, etc. Invece la sua prima permanenza nella capitale era già terminata nel settembre del 1894, quando, come risulta da un articoletto apparso su *L'Unione*

*Sarda*, egli espose a Cagliari «nelle vetrine del negozio Fornara e Cima in Via Manno» un quadro raffigurante «un gruppo di animali con diverse stoviglie domestiche a lato» che secondo l'articolista rivelava nel giovane artista ottime attitudini<sup>10</sup>.

Non è stato possibile rintracciare questo dipinto e pertanto ci è negata la possibilità di una sua valutazione obiettiva nel contesto sardo. È probabile però che l'olio *Tacchini* (fig. 7), firmato – come i primi disegni – soltanto col cognome paterno e con l'indicazione «Roma», sia frutto delle stesse suggestioni. Sarà bene, comunque, soffermarsi brevemente a considerare la situazione della pittura in Sardegna a quella data, cercando poi di valutare quali stimoli potessero venirgli non solo localmente ma anche dal confronto con le istanze artistiche che si manifestavano in campo nazionale e internazionale.



Nel 1894 l'attività artistica nell'Isola è molto limitata e modesta, e il capoluogo sardo non fa eccezione. Nella città, assolutamente provinciale, non esistono scuole d'arte, non si fanno mostre: come si può leggere su *Vita Sarda*, il quindicinale cagliaritano di scienze, lettere e arti che per tre anni registra i fatti culturali salienti della vita cittadina, «noi siamo ancora al sistema preadamitico della esposizione nelle vetrine delle botteghe, dove di tanto in tanto appare qualche quadretto degno di lode, il quale potrebbe trovar posto in una sala ad hoc, che mi auguro sia ne' progetti del vagante Circolo artistico cagliaritano»<sup>11</sup>.

Si avverte dunque l'esigenza di un rinnovamento, e la scelta del progetto per il nuovo Palazzo Civico di Cagliari ne è la prova tangibile: tra quelli pervenuti davanti alla commissione giudicatrice del concorso bandito dall'Amministrazione Comunale, la preferenza va infatti a quello di Annibale Rigotti, l'architetto torinese allievo di Crescentino Caselli che porta avanti il discorso più nuovo e propone un edificio ricco di spunti moderni, esempio fondamentale per il rinnovamento dell'architettura e dell'edilizia in Sardegna. Anche la sua decorazione interna ed esterna costituirà ben presto importante occasione di aggregazione e di stimolo per gli artisti sardi che collaborano all'impresa<sup>12</sup>.

In quello scorcio di secolo, però, le istituzioni artistiche sono inesistenti e i pittori, piuttosto isolati, dipingono per un limitatissimo pubblico. I nomi più importanti sono, a Cagliari, quelli di Giovanni

7. TACCHINI  
olio su tavola; cm 15,5 x 30,5



Battista Rossino e di Guglielmo Bilancioni (ma quest'ultimo è riminese): il primo, autore di ritratti accademici e di nature morte, il secondo soprattutto decoratore, oltreché ritrattista; va ancora ricordata l'attività di Adolfo Cao, Giuseppe Scano, Enrico Castagnino e Fortunato Bogliolo<sup>13</sup>. Nonostante il loro discreto successo presso la borghesia cagliaritana, tutti gli artisti citati non possiedono le doti necessarie per affrontare con successo concorsi come quello bandito a Cagliari dall'Amministrazione Provinciale per la decorazione dell'Aula Consiliare nel Palazzo Viceregio.

Non diversamente da quanto era precedentemente accaduto a Sassari, dove un simile concorso era stato vinto nel 1877 dal catanese Giuseppe Sciuti, anche a Cagliari una competizione nazionale vede perdenti gli artisti operanti in sede locale a vantaggio del perugino Domenico Bruschi<sup>14</sup>.

Tra i partecipanti vi sono il Bilancioni, «Vittorio Levi, giovine architetto studiosissimo» del cui ruolo nella formazione di Melis Marini s'è già detto, e lo scultore cagliaritano Cosimo Fadda; avremo modo di parlare in seguito dei rapporti intercorsi con il Fadda, autore di numerosi ritratti marmorei di cagliaritani illustri o di ricchi borghesi, ancora apprezzabili soprattutto nel Cimitero monumentale di Bonaria e all'Ospedale Civile di Cagliari<sup>15</sup>.

Non molto più avanzato si presenta il fronte delle arti nel resto dell'Isola. Anche a Sassari, alla fine del secolo, lavorano decoratori venuti dalla penisola. Dopo lo Sciuti, al Palazzo della Provincia operano il Dancardi e il Dechiffer; soprattutto quest'ultimo nel suo soggiorno sassarese si dedica alla decorazione di caffè e sale di case signorili. Lo stesso Bilancioni lavora col Massimiliano alla decorazione pittorica di Palazzo Giordano. Ancora, accanto a numerosi dilettanti, dipingono Pietro Marchisio, Enrico Costa, Pompeo Calvia e soprattutto Mario Paglietti, autore di buoni ritratti dal vero. Ma saranno l'Esposizione Artistica Umoristica, promossa dagli artisti sassaresi nel 1891, e l'Esposizione Artistica Sarda, tenuta in questa città nel 1896<sup>16</sup>, gli avvenimenti che riusciranno a smuovere le acque stagnanti dell'arte.

Tra Parigi e Nuoro si svolge invece l'attività pittorica di Giacinto Satta, una personalità interessante, di illustratore, pittore e letterato<sup>17</sup>. A Nuoro comincia inoltre ad affacciarsi sulla scena dell'arte Antonio Ballero, ancora incerto, in quel 1894 in cui Melis Marini espone il suo dipinto, tra la vocazione letteraria e quella pittorica: proprio in quell'anno, infatti, pubblica il suo primo romanzo, *Don Zua*, e dipinge un *Paesaggio con pastore* piuttosto emblematico, sebbene artisticamente modesto. La scelta, antiaccademica, è quella di un soggetto sardo che diventerà tipico, quello del pastore col suo gregge in sosta presso un grande albero; la scena è improntata a quello «spirito di verità» che caratterizza tanta pittura di fine Ottocento, rivelando un'attenzione ai valori della luce e del colore forse derivata da suggestioni impressioniste<sup>18</sup>. E, su questo piano, esistono tra la pittura di Melis Marini e quella di Ballero alcune convergenze sulle quali in seguito sarà bene ritornare.

Per il momento sembra più opportuno volger lo sguardo fuori dai confini dell'Isola e considerare la situazione dell'arte in Italia al momento dell'esordio pittorico del nostro.

Anche se le novità più stimolanti venivano forse dalle commistioni tra Simbolismo e Divisionismo, proposte in quell'anno dal Previati con *La Madonna dei gigli*, da Segantini con *L'albero della vita* e da Pellizza con *Speranze deluse*, gli sviluppi successivi dell'arte di Melis Marini fanno pensare che la sua attenzione fosse largamente rivolta agli epigoni impressionisti; e ancora di più alla pittura e all'incisione dei Macchiaioli, con particolare riguardo a Signorini,

ma soprattutto alla lezione in campo calcografico del Fattori che aveva riscoperto l'acquaforte come linguaggio artistico moderno e dato un contributo decisivo alla sua rinascita.

Erano questi, a me sembra, gli esempi più interessanti – e non solo per Melis Marini – offerti dalla vita artistica italiana, certo meno vivaci e innovativi rispetto a quelli di taluni centri europei. In quello scorcio di secolo l'Impressionismo aveva avuto la sua naturale evoluzione nel Neo-impressionismo di Seurat e Signac, che con il *Pointillisme* avanzavano l'esigenza di un nuovo rapporto fra l'arte e la scienza, condivisa, a modo loro, dai divisionisti italiani; al pari del Post-impressionismo dei *Fauves*, la forza dirompente delle immagini di Gauguin, di Van Gogh e di Cézanne proponeva uno sconvolgimento dei linguaggi dell'arte, conseguente in gran parte ai mutamenti determinati dalle ricadute della scoperta e dell'impiego sempre più largo della fotografia, che, mettendo in crisi l'immagine tradizionale, obbligava gli artisti a fare i conti con questo nuovo e potente mezzo espressivo<sup>19</sup>.

Se il rapporto con la pittura non era facile, ancora più rilevanti furono le ripercussioni nel campo dell'incisione. Il carattere del dagherrotipo, una lastrina incisa dalla luce, induceva al confronto quasi ovvio con l'immagine calcografica; inoltre la sua assoluta verosimiglianza comportava il decadimento e la definitiva crisi dell'incisione di riproduzione, che tanta importanza aveva rivestito fino alla metà dell'Ottocento per la divulgazione sia delle immagini artistiche che di quelle scientifiche, con conseguenze molto rilevanti anche sotto il profilo sociale.

Come risvolto positivo della crisi, che obbligava gli incisori a ripensare e rivitalizzare un'arte troppo spesso ridotta a mero tecnicismo, si verificò il sorgere e il rapido moltiplicarsi delle associazioni degli incisori, tese a far conoscere la specificità della loro arte e la sua originalità. Si dava spazio, ovviamente, alle tecniche incisorie più creative, come l'acquaforte e l'acquatinta, si cercavano nella punta-secca gli effetti vellutati delle barbe, si facevano sperimentazioni inusitate nel campo dell'incisione a colori: si rinunciava, dunque, al confronto con la fotografia sul piano dell'imitazione della realtà sensibile, per ricercare invece terreni specifici d'indagine, fuori dalla portata dell'obiettivo fotografico<sup>20</sup>.

È dunque naturale chiedersi se Melis Marini, un artista isolato nella cui formazione ottocentesca tanto peso hanno avuto le incisioni di riproduzione, al suo esordio si ponesse il problema del rapporto tra arte e fotografia. Sebbene la consapevolezza di questa problematicità sia documentata soltanto più tardi e a proposito della fotografia a colori, ritengo che la risposta debba essere positiva. Infatti l'artista cagliaritano affronta specificamente la questione nel sonetto pubblicato nel 1950 nella raccolta *Nello studio e fuori. Schizzi... a penna*, intitolato significativamente «La morte della pittura», che mi pare opportuno riportare integralmente in quanto rispecchia chiaramente le sue idee estetiche:

«Dunque, secondo lei signora, muore / l'arte della pittura perché adesso, / con un sistema nuovo assai complesso / si può fotografare ogni colore. / Mentre qui assorta sogna nel languore / di quest'ora autunnale ed il riflesso / fissa dei monti nello stagno, spesso, / può tale assurdo dir senza... rossore? / «Ammirerò così meriggi ardenti» / dice «distese che l'aprile infiora, / cime nevose, cupi avvallamenti, / e col colore naturale e vero». / Ma invan vi cercherà, bella signora, / un'anima che vibri ad un pensiero. / Ritrarre solo il vero è tempo perso / benché dell'arte il ver sia fondamento. / Arte è il vero però visto attraverso / un personale umano sentimento. / Un effetto e un affetto assai diverso / secondo l'uomo, l'ora ed il



momento, / suscita il mare, il monte, il cielo terso, / una capanna, un campo di frumento... / Da dieci artisti messi qui a confronto / dieci quadri, signora, ha differenti / se questa pace colgon del tramonto. / Per tutti uguali son toni, colori / e prospettiva, luci, sbatimenti, / ma proprio uguali non ci son due cuori<sup>21</sup>.

Il nostro autore ha dunque avuto, direi sin dalla sua prima uscita, piena consapevolezza della problematicità del rapporto pittura/fotografia, anche di quella a colori; l'una e l'altra, per lui, hanno in comune l'attenzione al "vero"; ma, se il vero è fondamento dell'arte, la specificità della pittura (e ovviamente dell'incisione) consiste nella sua capacità di trasfigurare la visione attraverso un sentimento personale della natura. E che l'arte sia per lui espressione di sentimenti, che debba suscitare "affetti" ed esser comprensibile anche per «il bimbo, l'ignaro e la donnetta» è detto esplicitamente nel sonetto "Le due campane", dove ironizza contro il "nuovo" che, bandito il sentimento e la bellezza pura, afferma il «principio santo: men capisce / la gente d'una statua o una pittura / e più l'arte si evolve e progredisce»<sup>22</sup>.

Questa sua poetica, evidente in pittura e in incisione, è comune alla sua produzione in versi e in prosa. Si spiega così la "Spiaggia del Poetto", una poesia inviata alla rivista *Il Convegno* sotto pseudonimo, come parodistica contraffazione di quella dedicata dal poeta siciliano Salvatore Quasimodo alla spiaggia di S. Antioco:

«Nel verme delle sabbie, / nel mugolio dei bufali / il can che abbaia ed ulula / mi riempiva d'amore. / Tu decrescente all'ora della messa, / arzilla rimpinzavi i gran peccati / di tempi che non sono. / Qui dove punge affanno di necrosi, / gli stinchi inviti al sole / e mandi al vento il sale. / E salir s'ode dagli occasi scarni / il rantolo del riccio. / E finché il mondo va tremante / a bacchiche sventure / e sreumatizza l'onda, / tu pensi con un fremito di frusta / al regno delle favole»<sup>23</sup>.

Questa argutissima e divertita parodia dell'Ermetismo, al quale Melis Marini non dava credito, rivela chiaramente la sua posizione nei confronti di quelle forme artistiche tese a sovvertire le regole tradizionali. Coerente sino alla fine a questa sua concezione estetica conservatrice, nel sonetto "Un nuovo pittore (Alla Mostra Futurista)" esprime il rifiuto dell'Avanguardia, individuata non solo nel dinamismo futurista – a conferma del sonetto intitolato, appunto, "Dinamismo" («la forma... sogno vano / se il dinamismo è tutto»), ma anche nell'Astrattismo («Un rombo, sette stelle / ed una riga rossa che unisce due ciambelle / per titolo han "Riscossa". / Sotto tre listerelle, / un cono ed una fossa, / c'è scritto "La ribelle". / Voglio far quadri anch'io, / con sei righe e sei punti / appronterò "L'oblio". / E con tre sbarre nere / e sei cerchielli aggiunti / scodellerò "Il piacere"»)<sup>24</sup>, e perfino nel Sintetismo, che attacca nel sonetto "La critica d'oggi" («Indagator profondo, con acume, / cerca il pittor trascendentali effetti / e il ver presenta sotto arcani aspetti / del sintetismo al razionale lume. / Quanto succoso, parco cromatismo / in questa tela tutta a scatti, a strappi, / rudimentale fino al parossismo!»)<sup>25</sup>.

Anche se non conosciamo le date di esecuzione di questi componimenti poetici, risulta chiaro che un simile temperamento comportava scelte caute sin dall'inizio. D'altra parte le spinte sovvertitrici si erano manifestate soprattutto fuori d'Italia e, al momento del suo esordio, anche i grandi innovatori operavano tra la generale incomprensione. Il verbo di fine secolo, il Simbolismo, si combinava spesso con le spinte moderniste e le Secessioni: nel 1892 si costituiva infatti la Secessione di Monaco, nel '93 quella di Berlino e nel '97 Gustav Klimt si poneva a capo della Secessione viennese, che pubblicava la rivista *Ver Sacrum*. All'interno dell'impetuoso

sviluppo del Modernismo, la grafica assunse un'enorme importanza: Parigi e le altre capitali europee si colorarono di manifesti improntati al gusto nuovo e Jules Chéret ne fu il corifeo. In questo campo s'impose la presenza di artisti di prim'ordine, quali in Francia, oltre allo stesso Chéret, Pierre Bonnard (autore nel 1894 del manifesto per la *Revue Blanche*), Félix Vallotton, Henry de Toulouse-Lautrec, etc. In Inghilterra tra gli illustratori si affermava con particolare forza la personalità di Aubrey Beardsley.

Per quanto meno conosciuti internazionalmente, anche i grafici pubblicitari italiani rivestirono un ruolo di tutto rilievo nei mutamenti dei linguaggi dell'arte: Marcello Dudovich, col quale Melis Marini ebbe in seguito a Milano contatti personali<sup>26</sup>, Giovanni Mataloni, Leopoldo Metlicovitz, Alfredo Baruffi, Aleardo Terzi cominciarono a diffondere attraverso i manifesti pubblicitari le istanze moderniste e liberty che caratterizzano la *Belle époque*, contribuendo in maniera notevolissima a stabilire quel clima culturale del quale l'artista cagliaritano sarà partecipe. Infatti è proprio attraverso la grafica per copertine di riviste e di libri, i fregi, le cartoline, locandine e manifesti, che si esprime, a cominciare dagli ultimi anni dell'Ottocento, una parte di tutto rilievo e quasi ignorata della sua arte<sup>27</sup>.

Se l'attività pittorica di Melis Marini in quello scorcio di secolo non ha lasciato sensibili tracce, ci si può fare un'idea più precisa della sua prima formazione attraverso i disegni. Egli fu infatti un disegnatore instancabile e di grande talento, e non è infrequente ritrovare fogli suoi, tracciati a penna o a matita, nelle case della buona borghesia cagliaritano. Ma l'insieme più consistente è raccolto e custodito negli otto albi acquisiti nel 1954 dalla Biblioteca Universitaria di Cagliari che comprendono 1310 tra disegni e pastelli; unitamente alle 283 incisioni, gran parte cioè del lavoro dell'intera vita, costituiscono un nucleo importante del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe intitolato ad Anna Marongiu Pernis, un'acquafortista cagliaritano scomparsa drammaticamente nel 1941<sup>28</sup>, arricchitosi ben presto anche grazie all'opera di sensibilizzazione e di proselitismo svolta da Melis Marini nei confronti degli altri incisori sardi.

Questi albi, oltre a consentirci di apprezzare i suoi percorsi creativi e le sue doti di organizzatore culturale, hanno anche messo in salvo disegni datati 1893, 1895, 1896, 1897 e, ancora più numerosi, 1898: una fase della sua attività, quella della formazione, che diversamente ci sarebbe sconosciuta. Purtroppo i materiali non sono ordinati secondo una sequenza cronologica, quindi la ricerca ha comportato notevoli difficoltà. In ogni caso, la data più precoce è relativa ad un disegno segnato "Pirri 1893", realizzato su carta con rapidi tratti di penna e interventi a inchiostro acquerellato, raffigurante un confratello. Esso rivela un'attenzione significativa nei confronti di taluni aspetti della realtà, in cui il sociale e il popolare sconfinano nel folklore: atteggiamento che ritroviamo in un altro schizzo a penna firmato col monogramma e datato 1895, *Alla festa*, da cui deriva un'acquaforte datata 1912, non esente da vaghe suggestioni giapponiste (figg. 8-9).

È del '96 uno schizzo a matita raffigurante teste bovine, dove l'attenzione al dato naturale sembra mediata da Fattori; inoltre un piccolo ma delizioso disegno a penna e china rossa, raffigurante delle *Contadine che tornano dalla campagna* (fig. 10), riconducibile alla cultura variegata del Verismo populista, con rimandi a Fontanesi, a Signorini e agli Impressionisti.

Le annotazioni a margine di alcuni disegni testimoniano un altro suo viaggio – non altrimenti documentato – nel continente italiano. Si tratta, innanzitutto, di un acquerello eseguito a Roma nel '97, giocato sui beiges e raffigurante un pittore alla tavolozza, dove



8. ALLA FESTA, 1895  
studio a inchiostro su carta; cm 13,8 x 20  
coll. B.U.C.



9. ALLA FESTA, 1912  
acquaforse; cm 14 x 20,3

10. CONTADINE CHE TORNANO  
DALLA CAMPAGNA, 1896  
china su carta; cm 7 x 16,3  
coll. B.U.C.







11. BUE, 1897  
inchiostro e matita su carta; cm 13,5 x 19,8  
coll. B.U.C.

compare un primo studio d'interno e un'inedita ricerca plastica nella rappresentazione della figura umana, forse da mettere in rapporto con nuove esperienze. Si direbbe, per esempio, che Melis Marini abbia osservato bene, alla Galleria d'Arte Moderna di Roma, la tela di Napoleone Nani raffigurante il pittore nello studio; il tema viene ripreso nel disegno a penna e china rossa dell'anno successivo. Si collegano ad una visita ad Orvieto avvenuta nel 1897 uno studio di bue, a penna e matita (fig. 11), che ha valore di esercitazione dal vero e non si distingue da studi successivi; più interessante, invece, è il disegno a matita datato "Orvieto 20 luglio 1897", raffigurante *Piazza Soliena*<sup>29</sup>. Si tratta infatti, a quanto risulta finora, del primo dei garbati, pittoreschi angoli di paese che Melis Marini con amore rappresenta nel corso dell'intera sua vita. Per questa ragione, forse, il disegno in questione gli è particolarmente caro, tanto che, ormai artista maturo ed affermato, ne fa derivare due incisioni diverse: la prima, a puntasecca, è utilizzata nel 1916 per illustrare questa tecnica nel suo *Manuale*; la seconda, una xilografia (tav. 381), è posteriore al 1930. Ne possiamo dedurre che per Melis Marini rappresenti un'immagine emblematica, un raggiungimento, e dunque che questo viaggio costituisca una tappa importante per la



12. PRIMA DELLA PROCESSIONE, 1897  
olio su tela; cm 17,6 x 24,1

13. DUE CONFRATELLI, 1918  
inchiostro e matita su carta; cm 21,7 x 9,9  
coll. B.U.C.

14. PRIMA DELLA PROCESSIONE, 1919  
inchiostro e matita su carta; cm 19 x 19  
coll. B.U.C.

15. PRIMA DELLA PROCESSIONE  
acquaforte; cm 18,3 x 12,5



sua formazione. Infatti molti disegni del 1897 e anche l'unico dipinto di quell'anno per ora noto costituiscono quasi dei prototipi. Il piccolo olio, raffigurante confratelli e altri astanti sul sagrato di una chiesa prima della processione (fig. 12), improntato a un Verismo di gusto meridionale, oltre ad esprimere con chiarezza le sue propensioni aneddotiche e di osservatore acuto della realtà, propone un tema sviluppato, in successione cronologica più o meno ravvicinata, nel disegno (figg. 13-14) e nell'acquaforte *Prima della processione* (fig. 15).

Tra i fogli del 1897, oltre quelli già esaminati ce ne sono altri, privi di indicazione geografica ma con molta probabilità eseguiti in Sardegna, che costituiscono le prime formulazioni di spunti iconografici in seguito rimeditati e riproposti. È il caso di un rapido disegno a penna e inchiostro di china su cartoncino grigio, raffigurante *Uno stagno* con due barche e nasse sulla riva (fig. 16), all'origine di altri disegni a penna, di acquerelli e di un'incisione su cui torneremo in seguito. Un tema, quello dello stagno e delle barche, che costituisce per Melis Marini una fonte inesauribile d'ispirazione, in quanto gli consente di esprimere compiutamente il sentimento lirico e spesso sottilmente malinconico con cui guarda alla natura (figg. 17-18).

Un altro soggetto fortunato, che risale a quell'anno, è *Donna alla finestra*, affrontato in un disegno a penna, pennello e inchiostro (fig. 19): ritroveremo spesso, nella sua produzione, simili finestrelle,



16. UNO STAGNO, 1897  
china su cartoncino; cm 10 x 14  
coll. B.U.C.



17. UNO STAGNO, 1901  
china su carta; cm 19,2 x 29,4  
coll. B.U.C.

18. UNO STAGNO  
china su carta; cm 12,4 x 29,2  
coll. B.U.C.







19



20



21



22



23



24

19. DONNA ALLA FINESTRA, 1897  
inchiostro su carta; cm 20 x 16,5  
coll. B.U.C.

20. FINESTRA CON FIORI  
E PANNI STESI, 1904  
matita su carta; cm 13,9 x 23,6  
coll. B.U.C.

21. UNA FINESTRA, 1913  
china su carta; cm 25,1 x 17,5  
coll. B.U.C.

22. UNA FINESTRA, 1913  
china su carta; cm 26,6 x 16,5  
coll. B.U.C.

23. PASSA LA PROCESSIONE, 1912  
acquaforte; cm 20,4 x 18,3

24. UNA FINESTRA DI BARBAGIA  
xilografia; cm 17 x 17

25. CHI C'È?, 1898  
china su cartoncino; cm 18,3 x 35,6  
coll. B.U.C.

con figure femminili, rese misteriose dalle dolci penombre degli interni, e balconcini pittoreschi, con intonaci scrostati, panni stesi ad asciugare e vasi fioriti (figg. 20-24).

Nel 1897, dunque, Melis Marini matura delle scelte anche tematiche e si può dire perfino che costituisca il primo nucleo di un patrimonio d'immagini, utilizzabili come appunto e promemoria (in modo abbastanza simile all'uso strumentale della fotografia da parte di molti artisti). Si tratta soprattutto di soggetti "dal vero", sebbene non manchino le eccezioni, come nel caso di *Curiosità*, uno schizzo a penna, rapido e sommario, raffigurante due moschettieri. Probabilmente frutto di suggestioni letterarie o teatrali, presenta due personaggi visti di spalle; e non varrebbe la pena di soffermarvisi se il grande ed elaborato disegno a inchiostro di china su cartoncino beige, *Chi c'è?* (fig. 25), che li ripropone nello stesso atteggiamento, questa volta però con grande accuratezza e finezza



25



26



27

dei dettagli, non suscitasse il sospetto che già nel 1897 Melis Marini fosse entrato in contatto con gli ambienti accademici. Rispetto a precedenti acquerelli, questa composizione è caratterizzata da un impianto scenografico e prospettico più ampio, da una maggiore attenzione all'impostazione plastica della figura e da un inedito interesse per la ricostruzione storica di un ambiente interno: tutti elementi che riconducono ad un ambito accademico, a esperienze maturate alla Scuola Libera del Nudo di Roma.

L'ipotesi si può estendere a *L'antiquario*, un disegno eseguito a Roma, reso con la stessa accuratezza nella definizione dei dettagli della figura e dell'ambiente, così da far pensare al medesimo momento stilistico. Anche la presenza accanto alla firma dell'abbreviazione *inv.* (che sta, com'è ovvio, per *inventor* o *inventi*) non è priva di significato, anzi sembra segnare una consapevolezza nuova: oltre a proclamare l'originalità dell'invenzione, distinguendo il disegno da una copia, potrebbe indicare l'intenzione di tradurlo in una stampa. Benché infatti non esistano prove concrete che già dal '98 Melis Marini avesse ripreso a sperimentare l'incisione, è possibile vi siano stati tentativi che precedono il 1899, anno segnato su *Casa ad Aritzo*.

Tra le sue prime prove mi sembra comunque da considerare la *Processione nei campi* (fig. 26), un'acquaforte a morsura piana dal segno fortemente inciso; un'immagine riproposta con qualche variante nell'olio *Benedizione dei campi*, realizzato a piccoli tocchi di colore puro (fig. 27), non lontano da un disegno a penna e inchiostro rosso di analogo soggetto (fig. 28), databile al '98 per i convincenti confronti con fogli di quell'anno eseguiti con gli stessi mezzi tecnici e stilistici. Essi raffigurano rispettivamente *Il pittore nello studio* (fig. 29), rielaborazione di un soggetto del '97, una

26. PROCESSIONE NEI CAMPI  
acquaforte; cm 4 x 11,9

27. BENEDIZIONE DEI CAMPI  
olio su tavola; cm 19 x 23,3

28. PROCESSIONE NEI CAMPI [1898]  
china su carta; cm 16,2 x 9,4  
coll. B.U.C.

29. IL PITTORE NELLO STUDIO, 1898  
china su carta; cm 17,1 x 7,1  
coll. B.U.C.

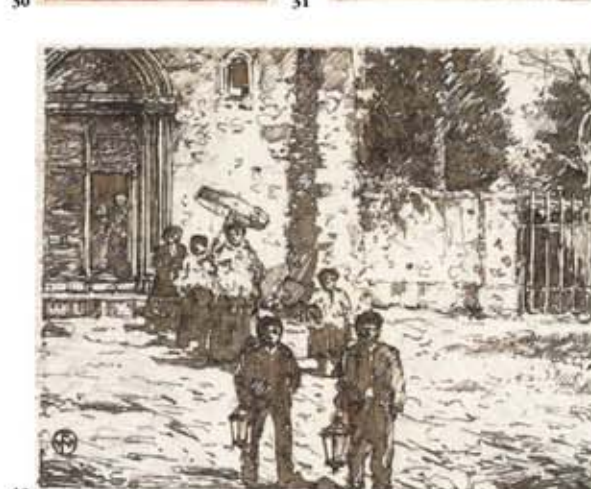


28



29





30. L'USCITA DALLA CHIESA CON IL VIATICO, 1898  
china su carta; cm 16,8 x 9  
coll. B.U.C.

31. IL VIATICO, 1898  
china su carta; cm 26,4 x 15,7  
coll. B.U.C.

32. SCHIZZO PER IL VIATICO  
inchiostro su cartoncino; cm 17,3 x 20,3  
coll. B.U.C.

33. PROFILO D'ARTISTA AL CAFFÈ ARAGNO, 1898  
china su carta quadrettata; cm 11,6 x 6  
coll. B.U.C.

34. PROFILO D'ARTISTA AL CAFFÈ ARAGNO, 1898  
china su carta quadrettata; cm 9 x 6  
coll. B.U.C.



*Contadina presso il forno e L'uscita dalla chiesa con il viatico* (fig. 30), con una freschezza e una vivacità che si direbbero lontane dall'accademia e che furono probabilmente eseguite prima della partenza per Roma o durante qualche suo rientro nell'Isola, non tanto perché le scene rappresentate sono di sapore locale, ma in quanto nell'ultimo disegno è riconoscibile il portale del transetto della cattedrale di Cagliari.

L'attenzione al dato reale, emersa sin dai primi schizzi e vivacemente presente in altri due disegni sul tema del "viatico" (figg. 31-32), uno dei quali porta la data del '98, è comune a molti autori italiani di fine Ottocento. Tuttavia non mi sembra fuori luogo richiamare Mosè Bianchi, non solo per la coincidenza col titolo di una sua acquaforte, ma perché nella successiva produzione di Melis Marini si possono cogliere, oltre ad una possibile influenza del suo rapido e bozzettistico approccio al vero, anche ulteriori, più precisi riferimenti tematici.

Se disegni e tempere testimoniano di rientri nell'Isola, nulla è emerso dei suoi probabili viaggi nella penisola e di eventuali contatti.

Nel frattempo, però, Melis Marini si era ormai inserito nell'ambiente artistico della capitale, come dimostra anche l'annotazione "Associazione Artistica Internazionale" tracciata sotto i rapidi profili a penna, ben caratterizzati, eseguiti nel marzo 1898 a Roma al celebre Caffè Aragno (figg. 33-34). Quanto all'iscrizione alla Scuola di Ripetta, essa è già avvenuta il 6 maggio 1898, quando annota: "Roma - Scuola Libera del nudo" su un foglietto dove sono schizzati a penna, rispettivamente di spalle e di scorcio, "Mori" e "Ferretti", probabilmente suoi condiscipoli<sup>30</sup>. Tale doveva essere anche quel Luigi Ponte che nel 1900 esegue a Roma un suo ritratto.

A questo punto è utile interrogarsi sugli eventuali mutamenti determinati dalla frequenza della Scuola di Ripetta, richiamata tra l'altro nelle sue memorie, sotto la guida di Francesco Iacovacci, di Scipione Vannutelli e dello scultore Antonio Allegretti.

A quanto scrive Melis Marini, è lo Iacovacci a suggerirgli, come già aveva fatto Vittorio Levi, di dedicarsi all'acquaforte: «Un giorno lo Iacovacci passando in giro fra trespoli e cavalletti si fermò ad osservare il mio disegno rappresentante la modella in costume del Cinquecento, eseguito a penna con certe velature all'acquerello che davano all'immagine il sapore di una stampa. Bravo! mi disse: lei fa l'acquaforte? Alla risposta negativa si meravigliò e mi raccomandò caldamente di non trascurare tale tecnica per la quale dimostravo schietto temperamento. Era la seconda spinta e la definitiva. Non mi fu difficile trovare alla biblioteca Sarti a San Luca qualche notizia sull'arte da me ignorata e che affrontai con risoluzione per non lasciarla mai più. Dallo Iuliana al Babuino, trovai l'occorrenza; il catino fu sostituito da capaci bacinelle e le prime prove furono stampate dalla allora Regia Calcografia che, una volta alla settimana, metteva torchi e torcolieri a disposizione dei giovani incisori. Ma quale lotta per vincere le ritrosie del metallo, per domare la foga dei mordenti, ed assoggettare la carta umida alla stretta del torchio. Quante, quante prove andate a male o non rendenti l'intimo pensiero o la visione desiderata! Parecchi colleghi rinunciarono ad un certo punto all'ardua prova. Uno di essi, del quale nulla sapevo più da tanto tempo, mi scriveva qualche mese fa: come hai fatto caro amico, a persistere in tale diabolico lavoro? Come ho fatto? la passione e la costanza mi hanno guidato sempre nella cinquantennale ricerca senza l'assillo della fama e del guadagno; e quando anche io penso a ciò che ho superato, riconosco naturale la ribellione di molti colleghi. Il Baudelaire ha detto, che l'acquaforte è un'arte profonda e perigliosa, piena di tranelli,

complicata, e che per poterla indirizzare verso la perfezione richiede un'applicazione lunga, convinta, devota»<sup>31</sup>.

Dunque il ruolo dello Iacovacci sembra esaurirsi nell'averlo incitato a dedicarsi all'incisione, perché risulta chiaro che Melis Marini, per l'apprendimento di tecniche tanto complicate e piene di tranelli, non poté contare sull'aiuto dei professori dell'Accademia ma su quello degli addetti ai lavori della Calcografia. Quanto poi al disegno a penna «con certe velature all'acquerello che davano all'immagine il sapore di una stampa» che aveva risvegliato l'interesse dello Iacovacci, la *Modella in costume del Cinquecento*, è forse da identificare con quello eseguito nel marzo 1899 all'Accademia del nudo, raffigurante una donna in abbigliamento cinquecentesco (fig. 35). L'immagine è realizzata con i mezzi tecnici soliti: la penna, il pennello e l'inchiostro di china, mentre le velature sono ottenute stemperando nell'acqua qualche goccia d'inchiostro, per smorzare con i grigi la crudezza dei contrasti e ricercare valori tonali.

In ogni caso, come testimonia *Casa ad Aritzo* (fig. 37), va spostata almeno al 1899 la data d'inizio delle sue sperimentazioni all'acquaforte e delle sue primissime stampe, indicata dal Servolini al 1906 e comunque contraddetta anche dall'acquatinta *Tramonto*<sup>32</sup>. Non è poi priva di significato la scelta di soggetti "sardi": l'acquaforte raffigura lo scorcio di un paese barbaricino, l'acquatinta propone la visione del tramonto su uno stagno identificabile con quello di Cagliari. Entrambi, dunque, costituiscono "luoghi" cari alla sua sensibilità, spesso rivisitati.

Qualche ulteriore considerazione si può fare a proposito dell'insegnamento impartito alla Scuola del nudo dallo Iacovacci e dal Vannutelli: autore il primo di un grande quadro fortemente chiaroscurato e teatrale come *Michelangelo davanti al cadavere di Vittoria Colonna*, il secondo dei *Funerali di Giulietta*, un dipinto legato a sua volta alla pittura romantica e di storia (Ussi, Joris, Fracassini, Maccari, Sciuti, Bruschi, etc.). Si può dare per scontato, dunque, che a Ripetta si disegnasse la figura dal vero, ma rivestendola di costumi storici e costruendola teatralmente: un "vero", quindi, ben distante sia da quello macchiaiolo, cui Melis Marini sembra invece far riferimento e ancora alla base della poetica del gruppo di Nino Costa, operante a Roma in quello stesso momento, sia dalle istanze di quel socialismo umanitario e populista, largamente diffuso tra gli intellettuali di fine Ottocento, cui il nostro si era già mostrato sensibile nel disegno del '98 raffigurante *Pescatori d'inverno* (fig. 36)<sup>33</sup>, di cui darà conferma negli anni immediatamente successivi.

Secondo la concezione per cui l'arte deve suscitare "affetti", la sua attenzione al "vero" si intreccia col sociale; ma il suo soggetto preferito è la natura, il paesaggio, che deve a sua volta comunicare emozioni e sentimenti. Al tempo stesso, poiché egli si propone come interlocutore la gente comune quale naturale giudice dell'opera d'arte, ne deriva che i contenuti del messaggio debbano essere facilmente comprensibili a tutti e non possano offrirsi come eccessivamente intellettualistici ed ermetici. Perciò il "vero" di natura proposto da Melis Marini è più sentito che "visto"; pur rapportandosi alla realtà sensibile, il suo paesaggio non vuol essere tanto la restituzione obiettiva di un'impressione visiva, ma l'espressione di situazioni emozionali e di stati d'animo trasfusi nella visione: il suo paesaggio, perciò, si pone come paesaggio dell'anima. Pertanto, a partire dal terzo soggiorno romano e soprattutto negli anni a venire, gli alberi (pini, cipressi, querce gigantesche), le case, le cose si caricano di significati e valori simbolici, spesso evidenziati dagli stessi titoli di oli, disegni, incisioni, monotipi: *Il solitario*, *Gli invalidi*, *Gli anziani*, *Tristezza*, *Quiete*, etc.



35. MODELLO IN COSTUME DEL CINQUECENTO, 1899  
china e biacca su cartoncino; cm 31,4 x 15  
coll. B.U.C.



36. PESCATORI D'INVERNO, 1898  
china su carta; cm 9,8 x 13,7  
coll. B.U.C.





37. CASA AD ARITZO, 1899  
acquaforte; cm 20 x 13,8

38. UNA CONGIURA, 1901  
olio su tavola; cm 20,9 x 29,6

In effetti, a giudicare dalle testimonianze di questi anni romani, egli fu toccato solo fuggevolmente da suggestioni che potevano venirgli dai suoi insegnanti, accademici pittori di storia. Perfino nel bozzetto ad olio eseguito a Roma nel 1901 per un concorso, *Una congiura* (fig. 38), l'adesione all'accademia appare del tutto occasionale e di poco momento. Al contrario le sue oscillazioni tra Verismo – anche populista – impressione lirica e Simbolismo son da interpretare come sfaccettature di una ricerca dal nucleo compatto e sostanzialmente coerente che comincia a delinearsi sin dalle sue prime prove.

Certo è innegabile che dall'ambiente romano, oltre agli stimoli ad occuparsi d'incisione e all'apprendimento delle tecniche relative, abbia assorbito molteplici sollecitazioni culturali e una disciplina del mestiere cui consegue l'affinamento delle naturali doti di disegnatore e di colorista. Tuttavia quegli anni non hanno segnato drastiche svolte: Melis Marini è dunque giunto a Roma con un patrimonio culturale, fantastico e iconografico ben consolidato.

A fronte di un limitato numero di disegni in qualche modo legati all'insegnamento accademico, quali quelli già citati, ce ne sono altri di tono e carattere assai più libero. *Campo dei fiori* (fig. 39), per esempio, costituisce una rapida rappresentazione parziale della scena minuziosamente descritta in un grande disegno della Biblioteca Universitaria di Cagliari; e così, mentre quest'ultimo, insieme ad un altro del '99 raffigurante un dettaglio della scena con due donne viste di spalle<sup>34</sup>, può essere collocato in ambito accademico,



39. CAMPO DEI FIORI, 1899  
inchiostro e china su carta; cm 7,4 x 11  
coll. B.U.C.



nello schizzo l'impostazione scenografica è esclusa, come anche la ricerca di contorni e di chiaroscuri graduati che definiscano plasticamente le immagini. È invece il tratto di penna, diradando o moltiplicando la frequenza, a determinare zone di luce e d'ombra date a macchia, con valore pittorico e un senso di verità che induce a collocare nell'ambito di un gusto oscillante tra suggestioni veriste e impressioniste questo schizzo, da cui deriva l'olio *Impressioni di mercato a Roma*, del 1911 (fig. 40).

A quella temperie culturale si può riferire *Donna che cuce*, realizzato nel 1900 a Pirri, da cui deriva con assoluta fedeltà l'acquaforte del 1912 *All'ombra* (fig. 41), nonché il disegno eseguito all'Associazione Artistica, forse raffigurante una *Ciocciara* (fig. 42), che richiama la *Contadina toscana* dell'incisione di Fattori<sup>35</sup>. L'acquafinta *Tramonto* (fig. 43) per l'effetto di macchia determinato dal



controluce può ancora richiamare Giovanni Fattori; ma l'accentuazione dei contrasti chiaroscurali e insieme la totale assenza di definizione dei contorni e di indicazioni plastiche conferiscono all'immagine un senso misterioso di apparizione improvvisa e quasi un valore simbolico.

Di questa componente culturale bisogna, d'ora in poi, tener conto, soprattutto nelle rappresentazioni del paesaggio. Mentre infatti i disegni di figura del 1899 (fig. 44) rimandano ad osservazioni *d'après nature*, all'Impressionismo e alla grafica *Art Nouveau*, quelli di paesaggio, numericamente prevalenti, tradiscono una vena romantica ed oscillano tra diverse suggestioni.



40. IMPRESSIONI DI MERCATO A ROMA, 1911  
olio su cartone; cm 15 x 24,5



41. ALL'OMBRA, 1912  
acquaforte; cm 24,5 x 16,5

42. CIOCIARA, 1900  
inchiostro su carta; cm 33,4 x 15,7  
coll. B.U.C.





43. TRAMONTO, 1900  
acquatinta; cm 10,8 x 14,8



44. PROFILO DI DONNA, 1899  
china su carta; cm 9,2 x 7,5  
coll. B.U.C.

45. PAESAGGIO CON ALBERI, 1899  
china su carta; cm 15,8 x 21  
coll. B.U.C.



46

Le poetiche simboliste sembrano ispirare il disegno a penna e china raffigurante un gruppetto d'alberi accanto ai quali giacciono sparsi dei tronchi segati (fig. 45): difficile stabilire con precisione – considerata anche la consuetudine di utilizzare per l'incisione disegni eseguiti perfino molti anni prima – la datazione dell'acquaforte che ne deriva, significativamente intitolata *Vivi e morti*. Una vena quasi crepuscolare serpeggia in un disegno a penna e china, non datato, raffigurante lo stagno di *Elmas* (fig. 46), dove l'orizzonte basso e la prevalenza delle linee orizzontali suggeriscono sensazioni di ineluttabilità e di tristezza. Più che ad un approccio alle teorie della *Einfühlung*, che pure cominciavano a farsi strada, l'immagine fa sospettare la conoscenza di *Presentimento triste*, un'acquaforte monotipica eseguita da Vittore Grubicy De Dragon tra il 1892 e il 1894<sup>36</sup>.

L'influsso di quest'autore affiora anche in due disegni acquerellati del 1899 (fig. 47), evidentemente preparatori di due cartoline-ricordo di Cagliari (figg. 48-49), per molti versi ancorate alla tradizione ottocentesca del paesaggio (e si pensi a quelle di Basilio Cascella con paesaggi abruzzesi), che raffigurano rispettivamente due barche e una capanna di pescatori nello stagno di Santa Gilla. Realizzate in quello stesso anno per la ditta Giuseppe Dessì di Cagliari, insieme ad altre due che alludono con garbo malizioso a un corteggiamento per le vie della città (figg. 50-51), appartengono a un genere, quello della cartolina illustrata, che acquista diritto di cittadinanza artistica in quel momento, nel contesto sociale della borghesia cittadina e nel fervido e frivolo clima della *Belle époque*<sup>37</sup>.

Tuttavia per quanto non sia proponibile la considerazione di Melis Marini quale artista lacerato da crisi di identità o da problemi estetici dilanianti, i disegni e la grafica di quel momento rivelano una certa inquietudine e un qualche sconcerto, di fronte ai rapidi mutamenti in atto. La sua estrazione borghese – una borghesia colta e aperta, sebbene provinciale – lo trova disponibile nei confronti dell'*Art Nouveau*, soprattutto in quelle espressioni di naturalismo decorativo che gli sono più congeniali. E tuttavia la posizione di Melis Marini nei confronti dell'arte è tutt'altro che univoca, anzi abbastanza differenziata a seconda dei settori d'intervento.

In un periodo in cui arti e mestieri tendono a identificarsi e le arti decorative acquistano un peso sempre crescente con le grandi esposizioni universali, egli si appropria, con facilità e scioltezza,



47. BARCHE NELLO STAGNO [1899]  
acquerello su cartoncino; cm 8,5 x 27,3  
coll. B.U.C.

48. CAGLIARI - RICORDO, 1899  
cartolina; cm 8,2 x 13,4

49. CAGLIARI - RICORDO, 1899  
cartolina; cm 8,7 x 13,8

50. SALUTI DA CAGLIARI, 1899  
cartolina; cm 8,3 x 10,9

51. SALUTI DA CAGLIARI, 1899  
bozzetto per cartolina  
acquerello su cartoncino; cm 29,5 x 19



50 Proprietà Artistica G. Dessì - Cagliari



51





52. PROCESSIONE DELLE MANTELLATE, 1901  
pastello, biacca, sanguigna e matita su carta  
cm 38,9 x 28; coll. B.U.C.

53. FATTORIA CON UNA NORIA, 1901  
china su cartoncino; cm 11 x 14,4  
coll. B.U.C.



delle eleganze linearistiche e floreali del Liberty nelle sue manifestazioni legate alla illustrazione e ai fregi per riviste e libri, ai manifesti, alla grafica musicale, alle cartoline, e alla piccola grafica dei *carnets* da ballo, partecipazioni, tessere di associazioni, diplomi, etc.: una produzione, dunque, tesa a qualificare nel modo più gradevole la comunicazione per il pubblico cittadino della *Belle époque*, borghese ed assetato di eleganza.

Ma parallelamente, nel primo Novecento, Melis Marini porta avanti, da un lato, un suo impegno a favore degli umili e degli oppressi, rappresentando, con qualche indulgenza alla rettorica, la condizione miserevole di individui o di luoghi attraverso disegni e quadri dove i "contenuti" dettati dalle scelte umanitarie e dalla tensione morale sono prevalenti rispetto ai valori formali; dall'altro, rifuggendo ancora e definitivamente dalla magniloquenza teatrale dei suoi maestri d'accademia ed escludendo le grandi tele e i grandi formati, riserva ampi spazi alla propria libera espressione lirica, soprattutto nei disegni, negli acquerelli e nelle acqueforti che hanno come soggetto il paesaggio.

Queste diverse esigenze espressive trovano modi e forme assai differenziate, cosicché è possibile individuare filoni ben distinti all'interno della sua attività, soprattutto a partire dal 1903, quando un soggiorno a Venezia segna una sensibile svolta nella sua produzione grafica. Invece non sembra aver recato conseguenze rilevanti la sua partecipazione nel 1900 ad una mostra a Verona<sup>38</sup>.

Se l'adesione al Modernismo artistico è ancora timida nella cartolina commissionatagli dalla ditta Dessì per il Natale 1900, una maggiore scioltezza già si coglie nel 1901 nel profilo di *Signora alla Sala Dante*, che presenta vaghe assonanze con *La parigina* di Zandomeneghi<sup>39</sup>. E tuttavia, contemporaneamente, vi sono opere che vanno in direzione assai diversa: mentre, per esempio, nella *Processione delle Mantellate* eseguita a Roma (fig. 52) mette a frutto l'esperienza accademica degli studi di figura, pur traendo ispirazione dalla vita reale e dalle tradizioni popolari, in altri disegni approfondisce la sua ricerca sulla poesia della natura e sul paesaggio. Così la *Fattoria con una noria* eseguito a Pirri (fig. 53) muove dal suo gusto per aspetti inediti e peculiari del paesaggio e della tradizione antropologica sarda, cosicché le linee ormai desuete di quell'antica struttura tecnologica diventeranno quasi un luogo comune nella sua produzione; invece il suo gusto di acuto osservatore della realtà e la sua sensibilità nel raccontare paesaggi cittadini particolarmente suggestivi si esprime nella visione lontanante della *Cattedrale di Cagliari dal Terrapieno* (fig. 54), secondo un taglio destinato a raccogliere ampi consensi.

Ma a questo punto Melis Marini, concluso il suo più lungo soggiorno romano, era ormai rientrato nell'Isola, dove gli si prospettavano realtà molto diverse e problemi d'altro tipo. Una delle sue mosse fu, intanto, l'organizzazione della sua prima mostra personale, quasi d'obbligo dopo l'esperienza continentale, allestita nel 1902 nella sede del Collegio degli Ingegneri ed Architetti di Cagliari, in collegamento con il X Congresso Nazionale dell'Associazione, del quale gli era stata affidata la cartolina commemorativa (fig. 55). Vi compaiono, in un riquadro, due figure femminili improntate a un gusto decisamente liberty; sull'altro lato, in alto, il profilo lontanante della città si staglia all'interno di uno scomparto concluso da una linea arcuata; nella fascia compaiono le scritte, il simbolo civico e tralci vegetali, costituiti da rami di alloro e melograno. Una composizione nel complesso interessante, che rivela un artista attento alle novità, benché la resa delle due figure e la fitta impaginazione tradiscano qualche impaccio.

La mostra, costituita – secondo i resoconti sull'avvenimento apparso nella stampa quotidiana – da disegni in bianco e nero con paesaggi sardi e romani, dava conto delle diverse linee della sua ricerca. Oltre ai disegni di figura venivano presentati «parecchi generi di disegno e parecchie forme d'arte, dall'inevitabile cartolina illustrata al quadro pensato con robustezza sapiente», e tutti rivelavano «la facoltà del disegnatore di astrarsi completamente da ogni volgarità, completando con poche linee e racchiudendo in breve spazio un concetto preciso», la grande efficacia definitoria della sua «macchia», il suo gusto aristocratico. Venivano particolarmente segnalate opere come *Tristezza*, *Il mio ideale*, *Tramonto a Villa Doria*, *L'alba*, *Ultime foglie*, *Plenilunio*: tutti titoli abbastanza simili quando non identici a quelli indicati dall'artista nella produzione successiva, che proponevano, oltre ai valori descrittivi, anche allusioni simboliche<sup>40</sup>.

Era senza dubbio allegorico *Il granaio di Roma*, un «quadro» particolarmente apprezzato dal recensore dell'*Avvenire di Sardegna*, dove l'Isola veniva simbolicamente rappresentata come «una spianata immensa, a perdita d'occhio, stragrande, paludosa, mortifera: la tragica spianata sarda, che le acque libere hanno allagata, che l'incuria degli uomini han fatta inutile e dannosa. Questo quadro è una battaglia: vale dieci articoli di giornali, vale dieci volumi descrittivi. La morte e la sofferenza vi si vedono, il destino della Sardegna immiserita vi si osserva immediatamente, la patria che grida nell'anima del pittore ha voci d'arte eccezionale»<sup>41</sup>.

L'impegno umanitario di Melis Marini, il suo socialismo populista e la sua attenzione al mondo del lavoro sono testimoniati, oltre che dal citato disegno del 1898 *Pescatori d'inverno*, da diverse opere dei primi anni del Novecento. È datato 1902-03 *E domani?*, un olio della Galleria Comunale di Cagliari (tav. 249) che descrive con ricchezza di dettagli un «povero lavoratore della terra» di fronte a un umile pasto<sup>42</sup>; un acquerello del 1902 raffigura i cupi edifici di una fabbrica, preparatorio dell'acquaforte *L'officina* (figg. 56-57), tema rivisitato negli anni milanesi; sono poi da segnalare l'acquaforte del 1904 *Pescatore*, quella non datata *Senza tetto* (fig. 58) e l'illustrazione del 1903 *Triste Natale!* (fig. 59) per *La Domenica del Corriere*<sup>43</sup>.

Dello stesso tipo d'impegno sono espressione, nel 1902, la cartolina per il presepio allestito per le feste di Natale (fig. 60) e la realizzazione assieme allo scultore liberty Andrea Valli del presepio stesso per il Ricovero Vittorio Emanuele II a Cagliari<sup>44</sup>. La collaborazione con quest'artista (autore, tra l'altro, di un bel rilievo per il Rettorato



54. CATTEDRALE DI CAGLIARI  
DAL TERRAPIENO, 1901  
inchiostro e matita su carta; cm 21,9 x 21,7  
coll. B.U.C.



55. X CONGRESSO INGEGNERI  
ED ARCHITETTI ITALIANI, 1902  
cartolina celebrativa; cm 8,9 x 13,9





56. L'OFFICINA, 1902  
studio a inchiostro su cartone; cm 10,2 x 21,6  
coll. B.U.C.

57. L'OFFICINA  
acquaforte; cm 13 x 18

58. SENZA TETTO  
acquaforte; cm 12,3 x 16,5

59. TRISTE NATALE!, 1903  
illustrazione per *La Domenica del Corriere*  
cm 16,5 x 24

60. NATALE, 1902  
bozzetto per biglietto d'ingresso  
inchiostro su cartoncino; cm 14,3 x 21,5

61. FESTE DI BENEFICENZA, 1903  
cartolina-biglietto di lotteria; cm 13,9 x 9

62. NATALE, 1902  
bozzetto per manifesto; inchiostro e tempera  
acquerellata su cartoncino; cm 30,8 x 23,6

63. PASQUA, 1903  
bozzetto per illustrazione  
china su cartoncino; cm 32,2 x 24

dell'Università di Cagliari e di gran parte delle decorazioni bronzee del Palazzo Civico) continuava l'anno successivo con la realizzazione di una cartolina definita dalla stampa – forse per il suo costo d'acquisto! – «preziosissima», per una lotteria di beneficenza a favore dell'Ospizio S. Vincenzo di Paoli a Cagliari (fig. 61)<sup>45</sup>. Rispetto alla cartolina dell'anno precedente, la composizione è meno compressa e più disinvolta; ma è degno di nota soprattutto il manifesto per il presepio, realizzato con grande equilibrio delle partiture, assegnando per la prima volta un ruolo assai importante alle scritte, che assumono valore decorativo (fig. 62).

Nella temperie culturale liberty sviluppata a Cagliari nei primi anni del secolo intorno all'impresa del Palazzo Civico, Melis Marini progetta, forse sotto l'influsso di Andrea Valli che di quei lavori aveva la direzione, l'illustrazione per la Pasqua (fig. 63). Tuttavia il grafismo raffinato di questo disegno, soprattutto nel cielo dove le linee ondulate, ad eco, determinano tra le nuvole il bacio di due innamorati, può avere matrici internazionali e riferimenti a fonti più importanti di quelle locali. S'impone il confronto con *Der Kuss*, una xilografia a colori di Behrens del 1898 che Melis Marini poteva osservare nelle pagine di *Pan*, ma altre suggestioni potevano venirgli da Munch, da Hodler e dallo stesso Klimt<sup>46</sup>.

I primi anni del secolo, dunque, vedono Melis Marini attento alle novità e ben inserito nell'ambiente cagliaritano, in rapporto con altri artisti e attivamente partecipe della vita, indubbiamente provinciale, della sua città. Oltre agli interventi di cui s'è detto, ve ne sono altri che riguardano, per esempio, la «piccola grafica» dei *carnets* da ballo e delle pergamene commemorative; e perfino la collaborazione all'allestimento, col solito Andrea Valli, con Pippo Boero e Giuseppe Fois, di diversi «casotti» dove le signore della buona società cittadina s'impegnavano nelle vendite di beneficenza per il ricovero di mendicanti<sup>47</sup>.

I solidi rapporti con l'ambiente artistico e culturale della Cagliari di quegli anni sono confermati dal ritratto ad olio del 1903 di Carlo Ruda<sup>48</sup> (tav. 250) e da due schizzi a penna, molto rapidi, che ritraggono lo scultore Cosimo Fadda.

Di tutt'altro tenore due fogli a matita, anche questi non datati, con l'indicazione «Circolo artistico Cagliari», condotti secondo dettami rigorosamente accademici, che confermano la partecipazione attiva di Melis Marini agli ambienti dell'arte. Ma non è da escludere una datazione precedente, sebbene l'esigenza di mostrare la padronanza



59



60



61

delle buone regole del disegno, molto apprezzate in città, possa giustificare un ripiegamento su posizioni arretrate. Su una linea di moderato rinnovamento si collocano *La Pietà* (fig. 64), un bel disegno del 1903 a matita e biacca su carta marroncina, progetto per una lunetta, e il bozzetto ad olio relativo all'affresco, ormai deteriorato, della *Lunetta della cappella di S. Simone* (fig. 65), nell'omonima isoletta dello stagno di Santa Gilla<sup>49</sup>.

Ancora una volta, dunque, l'attività di Melis Marini presenta direzioni diverse, come ben dimostrano alcuni disegni e incisioni datati al 1903.

*Casa ad Aritzo*, che riprende anche nel titolo l'acquaforte del 1899, è un'incisione caratterizzata da un segno che si addensa a costituire zone a macchia, con effetto pittorico (fig. 66); si tratta, in realtà,



62



63



64. LA PIETÀ, 1903  
matita e biacca su carta; cm 14 x 27  
coll. B.U.C.

65. LUNETTA DELLA CAPPELLA  
DI S. SIMONE [1903 ca.]  
bozzetto a olio per affresco; cm 31,3 x 58,4



del secondo stato di una lastra modificata con la cancellazione della figura femminile sulla soglia, ristampata nel 1908 con una più morbida inchiostrazione col titolo *Casa di Barbagia* (fig. 67). Si intensifica, dunque, il suo rapporto con la Sardegna interna, che si traduce nell'amoroso studio per il suo paesaggio, per i suoi riti e, in senso lato, per il folklore. Il suo interesse s'incentra soprattutto sulla poesia di piazzette e angolini di paese dai muri sbrecciati



66. CASA AD ARITZO, 1903  
acquaforte; cm 17,3 x 9,3

67. CASE DI BARBAGIA, 1908  
acquaforte; cm 17,4 x 9



68



69

68. IN ATTESA DEL BABBO, 1903  
studio a china su cartoncino; cm 16,2 x 10  
coll. B.U.C.

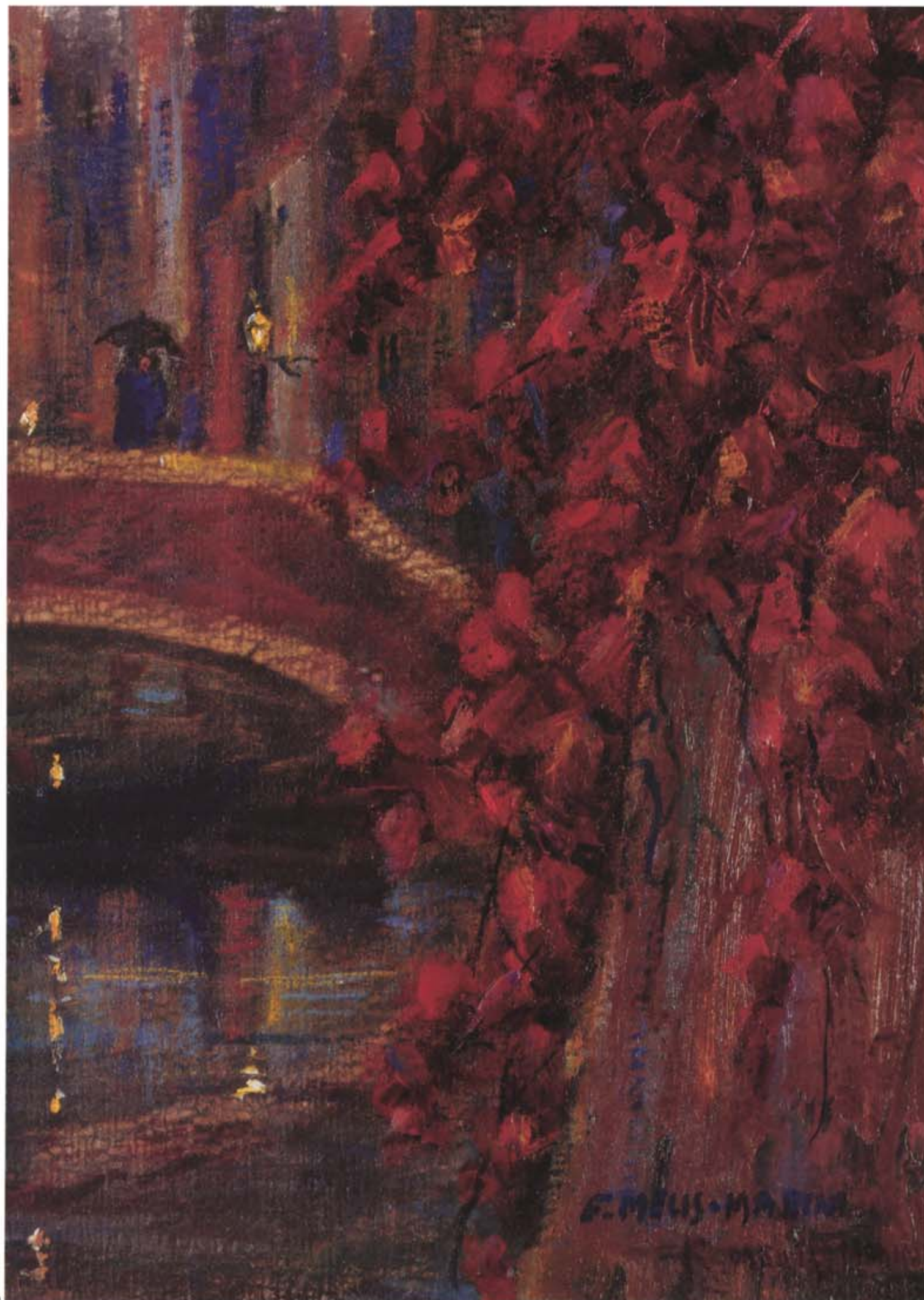
69. IN ATTESA DEL BABBO  
acquaforte; cm 24,5 x 15

o irregolari e cadenti, che raccontano la loro umile storia, poetici e pregnanti al di là dell'eventuale presenza umana, che spesso ha un valore semplicemente connotativo e aneddotico; e, almeno nel caso del secondo stato dell'acquaforte in esame, Melis Marini ne ha la precisa consapevolezza.

Altrove ci troviamo di fronte ad una scelta opposta, ma comunque problematica. Lo si può costatare analizzando due notevoli disegni dal vero eseguiti nel settembre 1903 a Tiana, sotto l'evidente suggestione della testura muraria in pietra e della finestrella straripante di fiori sul davanzale; la macchia scura della porta aperta, poi, esercita su di lui un'attrazione innegabile, proponendogli interrogativi sul lento fluire della vita all'interno di quell'antica casa. Ed ecco, nello schizzo, quel vuoto scuro animarsi e una figura femminile nell'antico costume e nel rituale gesto di filare farsi sull'uscio, mentre una bimba siede sulla soglia, in attesa (fig. 68). L'acquaforte che ne deriva, *In attesa del babbo* (fig. 69), a giudicare dalla perfetta sicurezza tecnica, si direbbe eseguita a qualche distanza di tempo. L'utilizzazione per l'incisione di disegni particolarmente significativi anche molti anni dopo, o la ripresa di spunti tematici felici, è per Melis Marini addirittura un metodo di lavoro. In questo caso, la stampa è il risultato in controparte della giustapposizione di due disegni nati separatamente. Alla lontana, le suggestioni sottese da queste ultime opere sono quelle legate alla poetica della macchia e a Fattori; in particolare qualche spunto può essergli venuto dall'acquaforte *I carbonai*<sup>50</sup>. Tuttavia, rispetto ai disegni preparatori, dove pure il bianco e nero si piegano alle esigenze cromatiche, nell'acquaforte di Melis Marini sono presenti una morbidezza di segno e una ricerca atmosferica e tonale, che fanno presupporre l'esperienza veneziana e una raggiunta maturità artistica.



## L'esperienza veneziana



70

Come testimoniano diverse opere che portano l'indicazione della città sulla laguna, narrata con amore e cantata da Melis Marini attraverso acquerelli, disegni, incisioni, oli e perfino poesie, il nostro autore, che nel settembre si trovava a Tiana, si trasferì a Venezia negli ultimi mesi del 1903 ed era già tornato in Sardegna nell'ottobre dell'anno successivo, dopo un'assenza di dieci mesi<sup>51</sup>.

Tra le opere eseguite in quel lasso di tempo, *Campo dei Mori* (fig. 71), un articolato disegno a penna e china del 1903, è caratterizzato dall'incisività del segno e da un gusto aneddotico, retaggio del verismo ottocentesco, che costantemente affiora nella sua produzione. La piazzetta è un angolo pittoresco e vivo con finestre aperte e panni stesi ad asciugare, animato da passanti, da una donna con un bambino per mano, da piccioni che becchettano. A un momento di poco successivo dovrebbe risalire una piccola tempera che ne deriva puntualmente, ricca di luce e di colore locale (fig. 72).

L'attenzione al racconto episodico e al colore di Venezia, che trova confronto nella piazzetta veneziana dipinta ad olio da Italo Brass, *I burattini* della Galleria d'Arte Moderna di Roma, si ritrova nello studio ad olio raffigurante *Un ponte* (fig. 70), nell'acquerello raffigurante *Il ponte di S. Caterina* (fig. 73) e nell'acquaforte *Presso la casa del Tintoretto*<sup>52</sup> (fig. 74), che direi databile alla prima fase della sua esperienza in quella città. Una sensibilità simile esprime in un disegno del 1903, a penna e china su carta lucida (pertanto evidentemente preparatorio per un'incisione), raffigurante un ponte fiancheggiato da una stradina su cui sostano alcune donne e un bambino (fig. 75). In questo caso, come in moltissimi altri, è possibile il rimando dal disegno all'incisione relativa: *Il ponte di S. Cristoforo*, infatti, rappresenta la stessa scena, ampliata nella parte superiore (fig. 76). Il fatto che il disegno appartenga ormai alla fase esecutiva, insieme a considerazioni d'ordine stilistico, consente di proporre la datazione dell'incisione al momento immediatamente successivo. C'è poi un piccolo olio con i *Funerali di un bambino* (fig. 77), che rappresenta un canale veneziano insolitamente silenzioso e triste, la cui impostazione ricorda quella del disegno *Una gondola*, del 1904, e di acquaforti come *Un canale* (tav. 358), *In Rio S. Barnaba* (tav. 360), *Silenzio* e *Casa alla Misericordia* (figg. 78-79), che il segno aggressivamente inciso e l'assenza di valori intermedi e di fusione tonale inducono ad assegnare alla prima fase del suo soggiorno veneziano.

L'attenzione alla quotidianità della vita presso campielli e calli, il piacere della descrizione e dell'annotazione lirica, non distoglie Melis Marini dall'attività sempre più importante di grafico impegnato nel variegato campo dell'illustrazione. Più che il già citato *Triste Natale!*, dove compare l'immagine alquanto rettorica di una donna

70. UN PONTE  
olio su tavola; cm 23,5 x 17,5

71. CAMPO DEI MORI, 1903  
china su carta; cm 21,3 x 20,7  
coll. B.U.C.

72. CAMPO DEI MORI [1903]  
tempera su carta; cm 24,7 x 29,2



71



72



73. IL PONTE DI S. CATERINA  
acquerello su carta; cm 29,7 x 29,7

74. PRESSO LA CASA DEL TINTORETTO  
acquaforte; cm 29,5 x 19

75. CANALE A VENEZIA, 1903  
china su carta; cm 13,6 x 21  
coll. B.U.C.

76. IL PONTE DI S. CRISTOFORO  
acquaforte; cm 28,3 x 22,1



77. FUNERALI DI UN BAMBINO, 1903  
olio su compensato; cm 16 x 20,3

78. SILENZIO  
acquaforte; cm 13,5 x 20,7

79. CASE ALLA MISERICORDIA  
acquaforte; cm 24,6 x 30,4



con bambino in braccio sullo sfondo di un canale, più che i disegni posti a corredo di un articolo sulla Sardegna nella rivista *Natura e Arte*<sup>53</sup>, è interessante segnalare altri lavori, caratterizzati da un deciso interesse propriamente "grafico", di quel laborioso e fervido periodo. È un importante segnale dell'autorevolezza acquisita nel 1903 da Melis Marini nel settore della grafica il progetto di copertina *Festa di bimbi. Polka facile per piano* di Luigi Santini (fig. 80), in seguito riprodotto su *L'Artista Moderno*: squisitamente liberty con i suoi tralci fioriti, reso più prezioso dai misuratissimi interventi col colore e con l'oro<sup>54</sup>.

È anche degno di nota il progetto del 1903 per una copertina di *Scena Illustrata* (fig. 81) realizzato a penna, pennello, china nera, biacca e oro su cartoncino marron, dove l'impaginazione, molto curata nelle proporzioni tra le parti, nella forma delle lettere e nella combinazione delle scritte, è articolata intorno a un tondo che apre la visione sui pittoreschi tronchi di un pioppeto, ai cui angoli sono disposti partiti decorativi con tralci di melograno.

Merita inoltre una segnalazione, per la sapienza compositiva e il giusto equilibrio tra i tondi con le cupole di S. Marco, i partiti decorativi e le scritte, il progetto per la cartolina natalizia del 1903 da Venezia (fig. 82), con interventi a tessere d'oro che richiamano i mosaici della Basilica<sup>55</sup>.

Allo stesso momento può essere ascritto il progetto per copertina musicale *Venezianina. Polka brillante* di Mario Orsi, costituito da un







80. FESTA DI BIMBI. POLKA FACILE PER PIANO, 1903  
bozzetto per copertina; china e tempera  
su cartoncino; cm 30,6 x 23,53

81. SCENA ILLUSTRATA, 1903  
bozzetto per copertina; china e biacca  
su cartoncino; cm 39,7 x 29,7



82. NATALE, 1903  
bozzetto per cartolina  
inchiostro e tempera su carta; cm 18,9 x 28,4

83. VENEZIANINA. POLCA BRILLANTE  
bozzetto per copertina  
china e pastello su cartoncino; cm 29,7 x 21,5

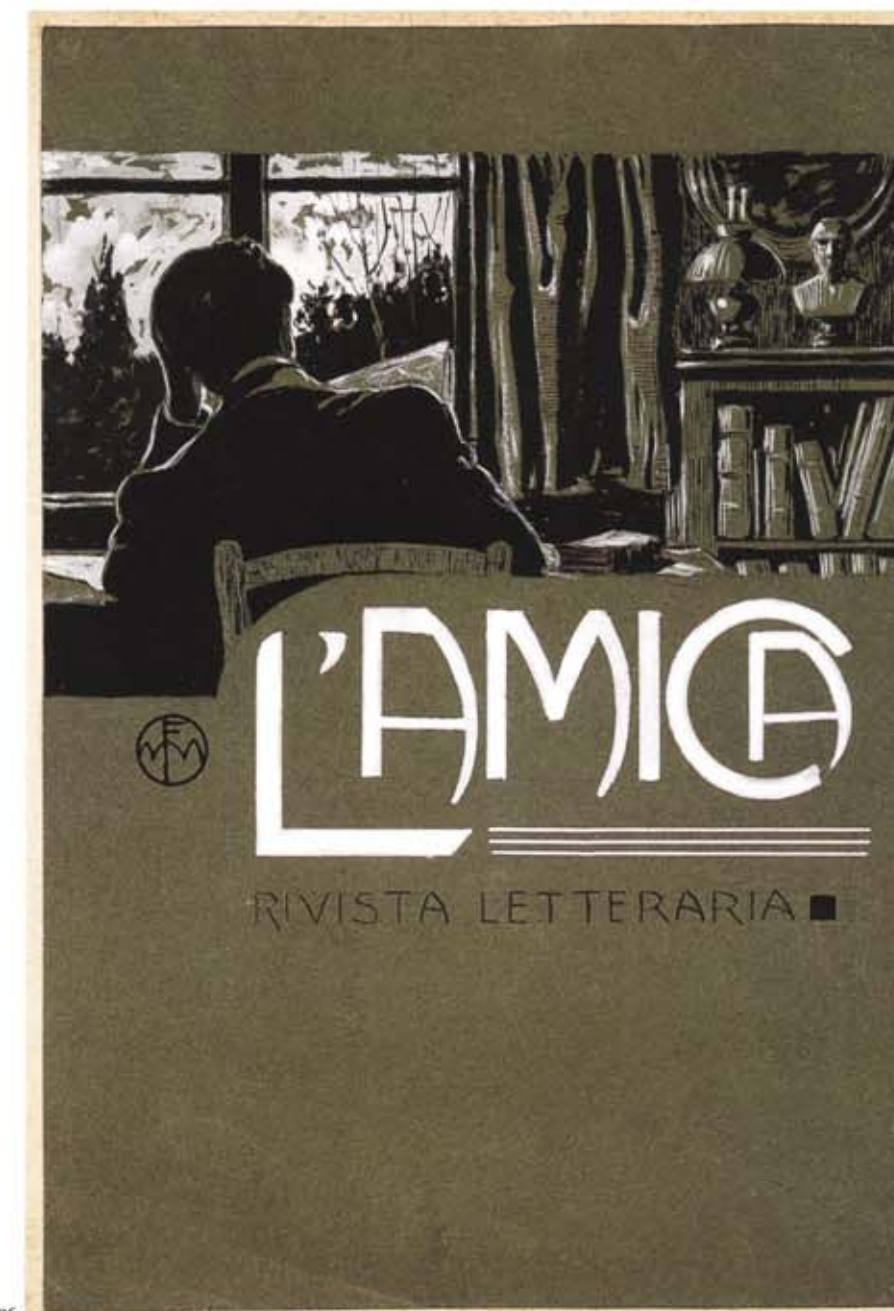
84. PROFILO DI DONNA, 1904  
china su carta; cm 25,6 x 16,6  
coll. B.U.C.

85. VENEZIANINA  
acquaforte; cm 12 x 9

profilo di donna a mezzo busto contro l'oro delle tessere musive, realizzato a penna, pennello, china e pastelli, giocati sul delicato celeste del cartoncino (fig. 83). I mezzi tecnici sono molto prossimi a quelli impiegati per le grafiche ora esaminate; le analogie con alcuni ritrattini del 1904 a penna e china e soprattutto con un disegno a penna e china nera, con interventi in rosso sul bavero (fig. 84), che presenta una fisionomia femminile assai simile e perfino la corrispondenza di particolari dell'abbigliamento, inducono ad estendere la datazione del 1904 non solo alla copertina in questione, ma anche all'acquaforte *Venezianina* (fig. 85), stilisticamente prossima al disegno *Campo dei Mori* e all'acquaforte *Presso la casa del Tintoretto*.



Appartengono allo stesso clima e momento culturale i progetti di copertina per il ballabile *Attesa* e per le romanze sentimentali *Storia mesta* e *Sognando* (tavv. 400-401). Qui la composizione, su un disegno di base a inchiostro di china dato con un pennellino, acquista vivacità e ricchezza cromatica sia dalla dialettica con la carta colorata dei supporti che evitano la crudezza del contrasto bianco/nero, sia dagli interventi delle matite colorate. Altrettanto si verifica nel progetto di copertina del *Gazzettino delle Signore*, del 1904 (fig. 87): una composizione essenziale, giocata sulle interferenze del fondo verde oliva con la china, la biacca e il rosso della scritta. Ancora più sobria la cromia del progetto di copertina per la rivista letteraria *L'Amica* (fig. 86)<sup>56</sup>.



86. L'AMICA. RIVISTA LETTERARIA  
bozzetto per copertina  
inchiostro e biacca su carta; cm 32,6 x 22,6

87. GAZZETTINO DELLE SIGNORE, 1904  
bozzetto per copertina; inchiostro, biacca  
e pastello su carta; cm 33,7 x 24,4



Benché nessuno degli accorgimenti tecnici e dei dati espressivi impiegati per queste illustrazioni fosse in se stesso nuovo, tuttavia Melis Marini li utilizzava per la prima volta nel medesimo contesto e in maniera molto calcolata. Anche l'uso del colore per gli inchiostri calcografici sembra divenire programmatico solo dopo il soggiorno veneziano, sebbene risponda ad un'esigenza di cromatismo già emersa prima della sua partenza per il capoluogo veneto. Infatti il confronto tra i citati disegni eseguiti a Tiana e la finestrella veneziana del 1904 con vasi di fiori e panni stesi al vento, pur presentando motivi iconografici assai simili, da un punto di vista



strutturale rivela profonde differenze: il segno, perduto il suo valore definitorio, presenta inedite morbidezze, una libertà e una scioltezza del tutto nuove.

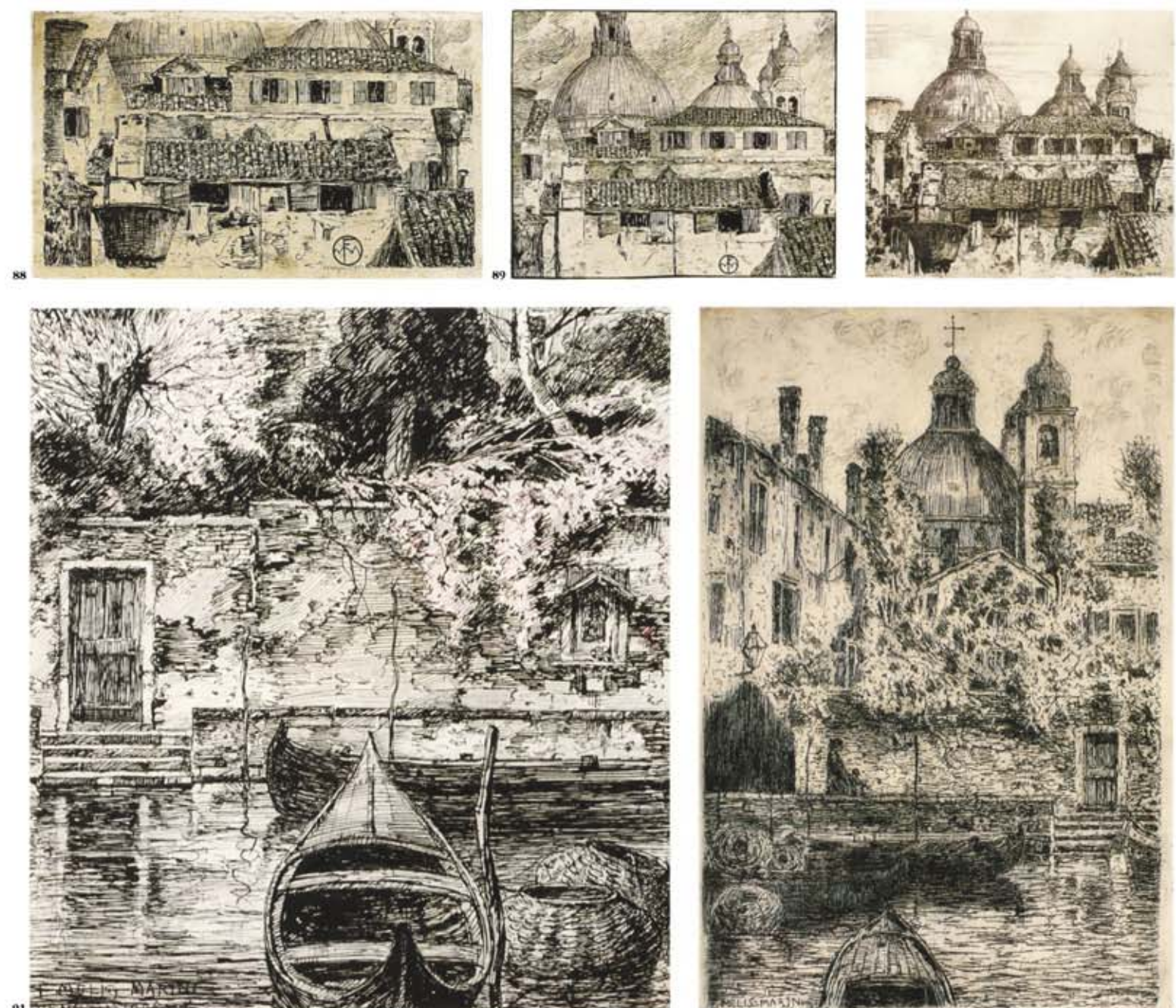
Il senso di quest'evoluzione viene chiarito ulteriormente dal confronto tra due disegni del 1903 e 1904 raffiguranti le cupole della Salute (figg. 88-89) e l'acquaforte relativa (fig. 90), dove si passa da un segno nitido e definito alla fusione tonale e atmosferica; lo si può constatare in *Primavera a Venezia*, una delicata acquaforte giocata sulle variazioni tonali, stampata con inchiostro seppia e derivata da un disegno datato 1904 (fig. 91), e infine nel disegno preparatorio e nell'acquaforte *La cupola del Rosario* (fig. 92), databili allo stesso momento.

Ovviamente se la luce, il colore e l'atmosfera di Venezia, proponendo un diverso tipo di approccio al reale e una visione meno severa, ebbero un'importanza decisiva nell'evoluzione stilistica che abbiamo osservato, un ruolo di qualche rilevanza va anche riconosciuto agli stimoli che la città poteva offrire nello specifico campo dell'arte. Si dava, intanto, la splendida tradizione quattro-cinquecentesca nei vari campi dell'incisione, dai bulini di Mantegna agli apporti del Dürer, dalla xilografia di Tiziano ai chiaroscuri di Ugo da Carpi, ai legni e ai bulini di Domenico Campagnola. C'era, inoltre, la splendida produzione settecentesca, costituita dalle acqueforti di Marco Ricci, Michele Marieschi, Canaletto, Bellotto, oltre che dei Tiepolo, di Alessandro Longhi e del Piranesi; raccolte come quella di Luca Carlevaris, *Delle fabbriche e vedute di Venetia*, che nel primo Settecento proponeva con raffinate morsure impalpabili sensazioni, anticipando quelle soluzioni atmosferiche poi ricercate dai migliori interpreti della poesia della città lagunare<sup>57</sup>. È da presupporre, inoltre, che Melis Marini avesse avuto modo di conoscere le vedute di Venezia di Turner o quelle eseguite in due serie all'acquaforte da Whistler nel corso del suo viaggio in Italia, con sottili tratti leggeri che, nella frequenza della loro vibrazione luminosa, raggiungono effetti evocativi vagamente impressionistici<sup>58</sup>.

Se dunque nel primo Novecento Venezia non poteva vantare incisori di grosso rilievo, era però sempre viva la grande lezione degli incisori del passato e quella cromatica e tonale dei pittori, e nel complesso la scena artistica si presentava abbastanza interessante e vivace. Benché infatti Zandomeneghi, partito ormai da tempo per Parigi, non avesse più fatto ritorno e Favretto fosse già morto, restavano però le loro tracce; era invece attivo a Venezia ed insegnava pittura all'Accademia Luigi Nono, considerato un maestro da Melis Marini, che aveva fatto oggetto della sua ammirata contemplazione il suo celebre *Refugium peccatorum*, quando, nel corso del suo primo soggiorno romano, era solito frequentare la Galleria d'Arte Moderna<sup>59</sup>. La pittura del Nono, dominata da una vena di intimistica meditazione e di tenerezze sentimentali su episodi dolenti della vita quotidiana, incontra in lui un terreno fertile: non può sorprendere, dunque, che uno dei dipinti eseguiti nel 1903 subito dopo il suo arrivo a Venezia si intitolasse, come un dipinto del Nono, *Funerali di un bambino*, e che in seguito riprenda in un'acquatinta il soggetto del *Bambino malato*<sup>60</sup>.

Ma conta molto di più per lui, in questo momento della formazione di uno stile personale e di una cifra, d'ora in poi molto precisamente individuabile, l'amicizia con due noti paesaggisti veneziani, Guglielmo e Beppe Ciardi<sup>61</sup>.

Ovviamente ha un'importanza più rilevante il rapporto con Guglielmo, dei due quello dalla personalità più forte e carismatica. Definito recentemente «... più che il maestro, il principe della pittura veneta dell'Ottocento, un autentico monarca, per fama, prestigio,



autorità e potere», titolare della cattedra della «Scuola di vedute di paese e di mare» all'Accademia veneziana<sup>62</sup>, Guglielmo Ciardi doveva lasciare il segno nella costituzione dell'universo artistico di Melis Marini, che di quell'Accademia fu allievo. Oltre al prestigio derivatogli dai meriti pittorici e dalla carica didattica, Guglielmo Ciardi era una fonte preziosa d'informazioni e di contatti con il mondo dell'arte, anche per i suoi rapporti con artisti di prim'ordine. Amico di Zandomeneghi, aveva conosciuto per suo tramite Telemaco Signorini, da cui era stato introdotto a Firenze nel cenacolo dei Macchiaioli, al Caffè Michelangelo; successivamente a Roma aveva stretto amicizia con Nino Costa e a Napoli era entrato in contatto con Filippo Palizzi e le scuole di Posillipo e di Resina: in pratica, dunque, era in rapporto con gli artisti e le scuole in quel momento più accreditate in Italia nel settore del paesaggio.

Gli stimoli sul giovane sardo, dunque, potevano esercitarsi in molteplici direzioni. La più ovvia ed immediata, intanto, fu l'influenza di Ciardi sull'immagine pittorica e grafica. Mi pare, per esempio, che *Bosco*, un dipinto del 1891 di questo artista, giocato sul contrasto tra la fresca penombra del sottobosco e la luminosa chiarezza del cielo contro cui si stagliano i maculati faggi, possa avergli offerto qualche spunto per la raffigurazione degli alberi dai nudi ma

88. TETTI E CUPOLE A VENEZIA, 1903  
china su cartoncino; cm 13,9 x 23,4  
coll. B.U.C.

89. LE CUPOLE DELLA SALUTE, 1904  
china su cartone; cm 18,5 x 21,7  
coll. B.U.C.

90. LE CUPOLE DELLA SALUTE  
acquaforte; cm 21,3 x 24,3  
Galleria Comunale d'Arte, Cagliari

91. PRIMAVERA A VENEZIA, 1904  
china su cartoncino; cm 24,6 x 23,2  
coll. B.U.C.

92. LA CUPOLA DEL ROSARIO [1904]  
acquaforte; cm 32 x 21,6





pittoreschi tronchi nella citata copertina del 1903 per *Scena Illustrata*. Non è tuttavia da escludere che il modello, per entrambi, sia stata la serie pittorica dei *Pioppi* in cui Monet analizzava il trascinare della luce<sup>63</sup>.

I rimandi all'opera di Guglielmo Ciardi sono numerosi: non si limitano al momento del suo primo soggiorno veneziano, ma si possono ritrovare in tutto l'arco della successiva produzione. *Casolari in Val d'Agordo*, un dipinto eseguito dal Ciardi nel 1885, per il colore dato a macchia, per le sue vibrazioni luminose e per il taglio compositivo, si presta ad un confronto con *Casa comunale* (fig. 93)<sup>64</sup>; un disegno del 1925 a matite colorate e un altro del 1929 raffiguranti barche a vela in laguna<sup>65</sup>, costituiscono un omaggio di Melis Marini a *Vele in laguna*, dipinto dal Ciardi tra il 1894 e il 1898; *Tramonto d'autunno*, un olio eseguito tra il 1880 e il 1885, *Quiete in laguna* del 1875, *Pescatore in barena* del 1870, *Canale* del 1894, sono opere di cui il nostro sentì la profonda suggestione e che gli offrirono spunti e motivi di meditazione per l'intero arco della sua operosità<sup>66</sup>.

Quanto all'amicizia con Beppe Ciardi, figlio di Guglielmo, la vicinanza d'età doveva favorire un rapporto più alla pari; è facile intuire che possa aver portato conseguenze di un certo rilievo nel percorso artistico di Melis Marini, data l'attenzione di Beppe al paesaggio, alla rappresentazione dal vero e alle tematiche macchiaiole, e soprattutto la sua apertura ai suggerimenti del luminismo divisionista e il suo avvicinamento all'opera di Segantini. Beppe Ciardi era inoltre in rapporti amichevoli con Vittore Grubicy, artista ben noto come teorico del Divisionismo e come incisore, che quasi certamente Melis Marini già conosceva, come s'è detto, attraverso qualcuna delle sue acquaforti monotipiche<sup>67</sup>.

Beppe Ciardi, quindi, fu un tramite importante anche per l'approfondimento della conoscenza dell'artista milanese, che sia in pittura, sia in incisione trattò soprattutto il paesaggio, facendo prevalere la vena atmosferica attraverso le variazioni tonali, le vibrazioni e divisioni della luce e le sapienti inchiostrazioni. È inoltre assai probabile che, nel corso del suo soggiorno veneziano, Melis Marini avesse contatti più ravvicinati con personalità di primo piano dell'ambiente artistico dell'Italia settentrionale, soprattutto lombarda: e innanzitutto il già citato Mosè Bianchi, di cui riparleremo in seguito,

che nell'edizione del 1916 del *Manuale* viene indicato, con il Fattori e Celestino Turletti, come un protagonista della rinascita dell'acquaforte in Italia; ma anche con Pompeo Mariani, suo nipote, Emilio Gola, Eugenio Spreafico, e così via<sup>68</sup>.

Anche se i confronti più puntuali dell'influsso di questi autori sul nostro riguardano opere dalla cronologia più matura, come conseguenza di questi rapporti e incontri con esperienze diverse si può rilevare nella successiva pittura di Melis Marini una maggiore larghezza compositiva, una più sicura impostazione cromatica e un uso più disinvolto dell'ombra, sempre luminosa e colorata.

È certo che il soggiorno veneziano, accompagnato dalla favorevole accoglienza della sua grafica illustrativa presso alcune riviste italiane, consente a Melis Marini di acquistare una maggiore consapevolezza delle sue capacità e dei suoi mezzi espressivi. Tornato a Cagliari nel 1904, apre al pubblico il suo studio per esporre le impressioni veneziane in una mostra tenuta con Filippo Figari, che rientrato da Milano esordisce con una serie di caricature. La stampa sottolinea la modernità del nostro autore e coglie nelle sue opere un aspetto essenziale: il fatto cioè che non si limitino a ricercare «una corretta riproduzione del vero ma il sentimento di questo vero». Anche le impressioni ad acquerello di Venezia, «gettate sul cartone con quella facilità che dimostra la valentia tecnica del pittore di paese, spesso non sono che macchie: ma a distanza balza agli occhi di chi guarda quel momento e quel sentimento che vuole fermare il pittore...».

Queste parole dell'anonimo recensore della mostra, che cita diversi progetti grafici di quegli anni, tra cui un bozzetto per il manifesto dell'Esposizione di Milano del 1905<sup>69</sup>, colgono bene il senso dei tre freschissimi acquerelli (figg. 94-96), due dei quali datati 1904, progettati per la copertina di una guida turistica di Venezia, per la quale ne fu poi scelto un quarto raffigurante la chiesa della Salute in un notturno illuminato dalla luna e da lanterne colorate (fig. 97)<sup>70</sup>. Quest'ultimo soggetto, ripreso con alcune varianti a tecnica mista su cartoncino nero, venne utilizzato per la copertina della romanza *Balcone fiorito* e successivamente pubblicato come progetto di copertina per un numero di *Musica e musicisti*, la gazetta musicale di Milano edita da Giulio Ricordi nel 1903 e 1905 (fig. 98): il che sta a dimostrare, se non addirittura un suo soggiorno a Milano, i suoi precoci contatti con l'ambiente lombardo<sup>71</sup>. Questa mostra, pertanto, lo rivela al pubblico cagliaritano come un artista il cui livello di maturità può consentirgli di confrontarsi senza complessi d'inferiorità nelle grandi mostre della penisola, per affermare, come dice l'articolaista, con «l'altro artista sardo moderno Antonio Ballero il valore dei Sardi».

Certamente in questa esposizione Melis Marini, più che i suoi raggiungimenti in settori poco conosciuti nell'Isola, come l'acquaforte e l'acquatinta, di cui ha ormai scoperto i segreti, tende infatti a sottolineare il prestigio conquistato nel settore della grafica illustrativa, accolta da importanti riviste nazionali. Un altro esempio della scioltezza acquisita nell'uso delle matite colorate e dei rialzi a biacca è costituito dal progetto di copertina databile allo stesso torno di tempo per *Sulla spiaggia. Libro per i ragazzi* (fig. 99). Anche nella pittura ad olio ha compiuto importanti passi avanti, cominciando a colorare d'azzurro le ombre alla maniera dei post-impressionisti. Ritengo inoltre che durante questo soggiorno veneziano abbia appreso la monotipia: *Porta sul Rio* e *Riflessi*, pubblicati nel 1916 nel *Manuale*, sono infatti stilisticamente inquadrabili in quel momento, sebbene la prima informazione certa su alcuni monotipi risalga al 1907<sup>72</sup>.



94. GUIDA ILLUSTRATA DI VENEZIA, 1904  
bozzetto per copertina  
acquerello su carta; cm 9,6 x 8,3

95. GUIDA ILLUSTRATA DI VENEZIA, 1904  
bozzetto per copertina  
acquerello su carta; cm 9,9 x 9,4







96



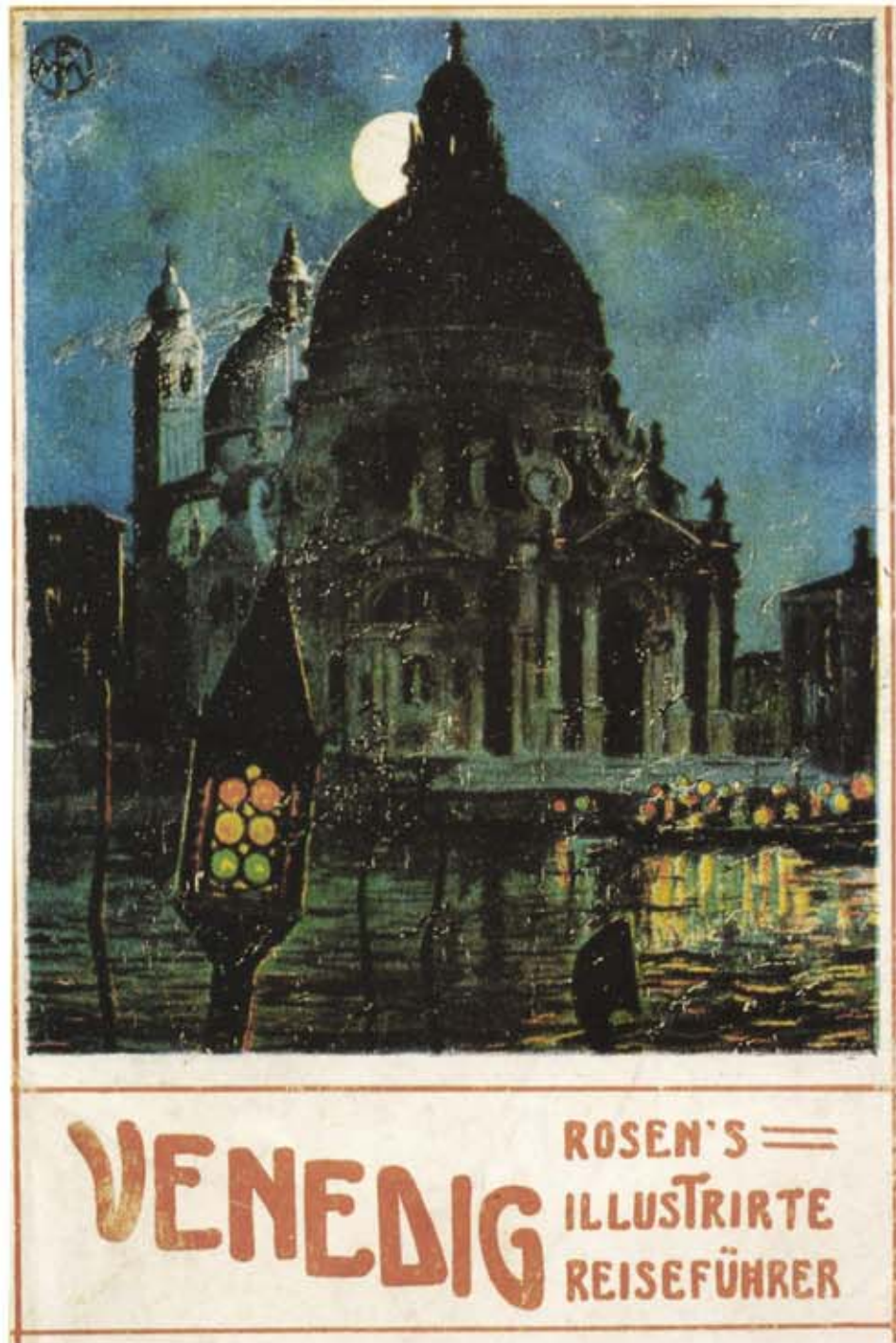
98

96. GUIDA ILLUSTRATA DI VENEZIA  
bozzetto per copertina  
acquerello su carta; cm 13,8 x 9,7

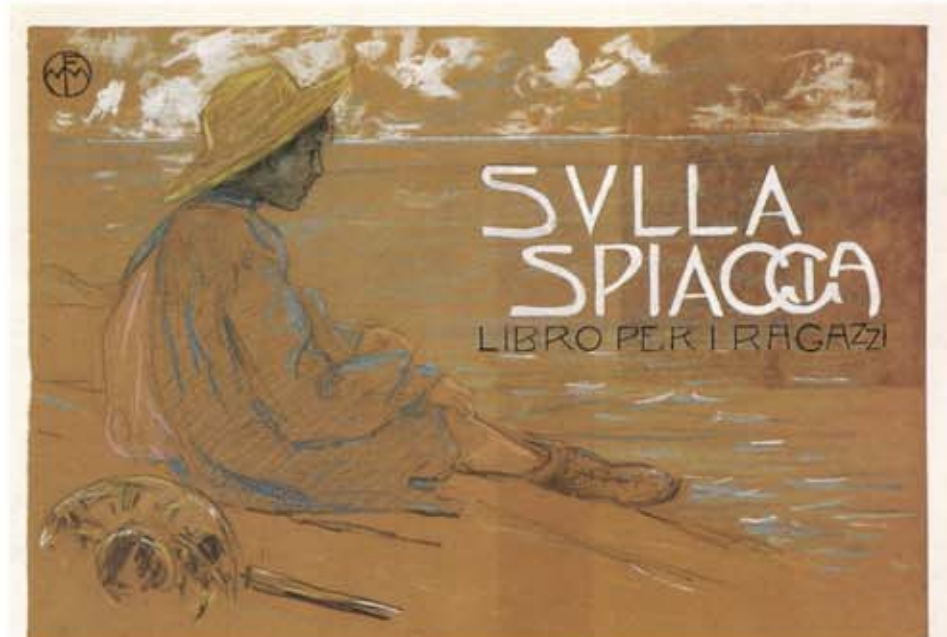
97. GUIDA ILLUSTRATA DI VENEZIA  
copertina; cm 17,8 x 11,8

98. MUSICA E MUSICISTI  
bozzetto per copertina (riproduzione a stampa)

99. SULLA SPIAGGIA. LIBRO PER I RAGAZZI  
bozzetto per copertina; inchiostro, tempera  
e pastello su cartoncino; cm 23,5 x 33,3



97



99



100



101

Dopo la mostra, l'autorevolezza di Melis Marini si rafforza, soprattutto nel settore della piccola grafica. Pienamente inquadrabile nella produzione artistica dell'Art Nouveau e collegabile alle esperienze di scultori operanti a Cagliari come il Fadda, il Valli e il Sartorio, essa privilegia fra gli elementi espressivi la linea e i valori di superficie, cercando in questa fase di evidenziare gli aspetti decorativi dell'immagine e i suoi significati simbolici. È il caso di due bei disegni a penna e china nera, entrambi per biglietto funebre, raffiguranti rispettivamente una fanciulla nuda che sospinge un aratro in un campicello di cardi presso un intricato roseto (fig. 100) e una figura femminile alata, l'angelo della morte, poggiata ad un sarcofago, con tralci di rose fiorite e rami spinosi (fig. 101), che hanno una forte carica simbolica e vaghi echi preraffaelliti. Altrettanto si può dire di due raffinate cartoline-tessera del 1906: la prima per una serie di conferenze al Circolo filologico di Cagliari e la seconda per la *Lectura Dantis* promossa dalla Società Dante Alighieri e dallo stesso Circolo filologico, stampata dalla Litografia Meloni Aitelli di Cagliari<sup>73</sup> (figg. 102-103).

Da un lato, dunque, al rientro in Sardegna le proposte grafiche di Melis Marini tendono a soluzioni decorative e tendenzialmente bidimensionali, con l'eliminazione delle ombre, la contrapposizione netta di figura e fondo, la continuità del contorno lineare che delimita superfici di valore assoluto (bianco o nero). D'altro lato, egli cerca di applicare l'esperienza veneziana sul colore tonale ai paesaggi sardi (ne è esempio un disegno del 1904 a penna e inchiostro bruno su carta celeste raffigurante un *Nuraghe al chiar di luna*)<sup>74</sup>,

100. BIGLIETTO FUNEBRE  
bozzetto a china su cartoncino; cm 13 x 22,7

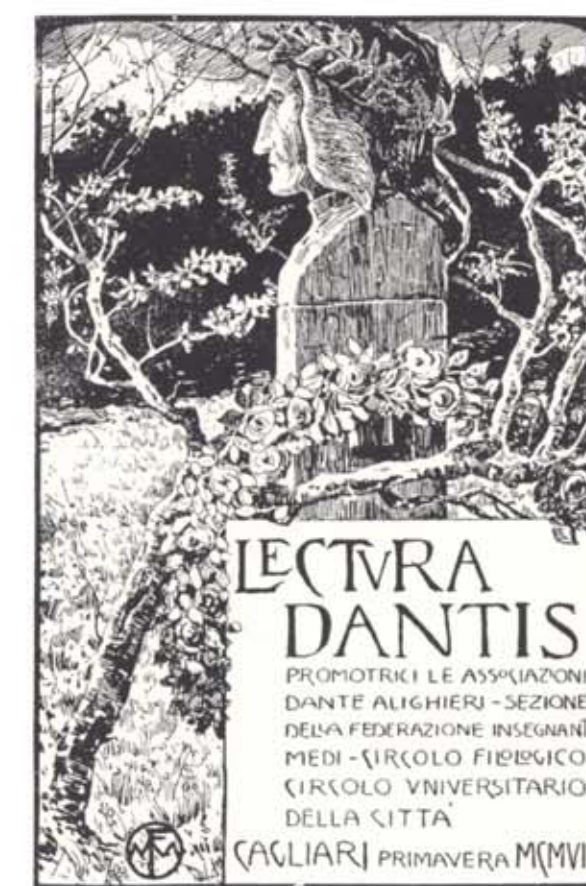
101. E VENNI DAL MARTIRIO A QUESTA PACE  
biglietto funebre; cm 11,5 x 15,5

102. CIRCOLO FILOLOGICO DI CAGLIARI, 1906  
cartolina-tessera; cm 13,9 x 8,9

103. LECTURA DANTIS, 1906  
cartolina-tessera; cm 15,3 x 10



102



103



104. SOLITUDINE, 1906  
acquaforte; cm 11,1 x 13



104

purché essa non entri in contraddizione con la sua insopprimibile esigenza di rappresentare dal vero.

L'attenta osservazione dell'alta luce e delle ombre nette proprie della nostra Isola, che comportano marcati contrasti chiaroscurali in molte ore della giornata, dà luogo perciò anche a disegni in cui Melis Marini cerca di rendere la forza essenziale del paesaggio attraverso la pregnanza espressiva e lo spessore dei segni a penna. E tuttavia, nonostante i suoi soggetti sardi presentino un'indubbia accentuazione dei contrasti, dopo l'esperienza veneziana generalmente anche nella rappresentazione del paesaggio dell'Isola Melis Marini tende a rifuggire dalla crudezza del nero sul bianco. Perciò egli utilizza per l'incisione inchiostri color seppia, ricerca intonazioni verdine con l'aggiunta di un po' di verde al nero di base, attenua il valore definitorio del segno attraverso gli interventi ad acquatinta, l'uso delle graniture al pennello della lastra e soprattutto delle velature, ottenute risparmiando una leggera patina d'inchiostro nella fase della pulitura. Tutto ciò risulta evidente in *Un pino*, un'acquaforte del 1906, e in un'altra incisione dello stesso anno, *Solitudine* (fig. 104), dove un cipresso isolato accanto a un albero morto simboleggia un suo stato d'animo. Egli tende ormai, dunque, alla fusione tonale; un'esigenza che lo porta all'utilizzazione sempre più sistematica di carte e di matite colorate, di pastelli e di rialzi con la biacca.

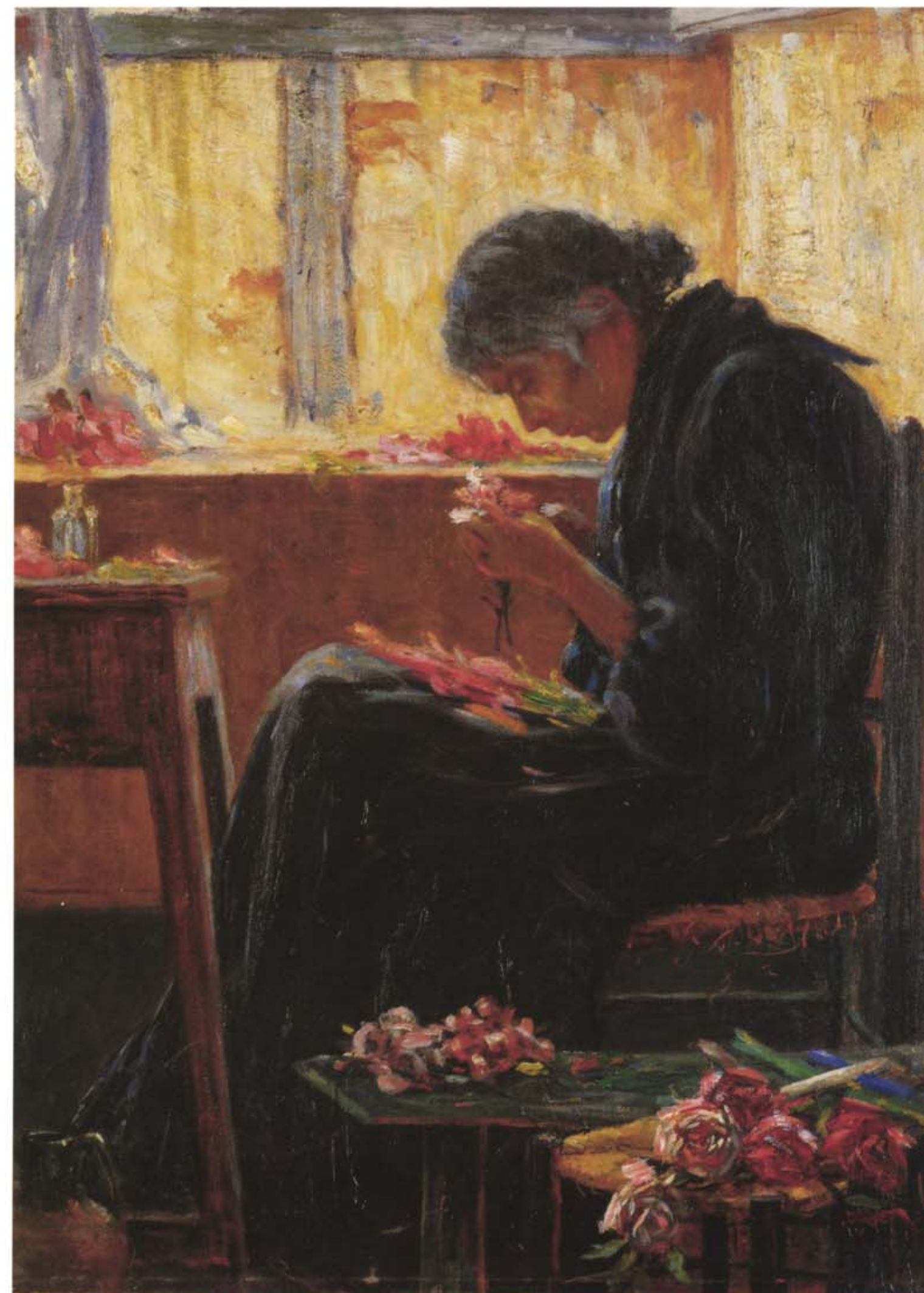
D'altra parte, Melis Marini torna spesso a Venezia, come dimostrano le annotazioni a margine o i soggetti stessi di fogli come quello del 1907 raffigurante l'ingresso ad una villa, pubblicato col titolo *Un giardino in Rio Ognisanti a Venezia* su *L'Illustrazione Italiana*, da cui poi nasce una bella acquaforte<sup>75</sup>. Non è improbabile che il suo viaggio sia avvenuto in occasione della Biennale veneziana, in cui Francesco Ciusa vinse il primo premio con la *Madre dell'ucciso*, una scultura che costituisce una denuncia degli antichi drammi umani e sociali della Barbagia e che impone subito il suo autore all'attenzione degli operatori, soprattutto in Sardegna. Sarebbe interessante, a questo punto, poter confrontare il capolavoro di Ciusa con un "mezzo rilievo" di Melis Marini, *Festa in chie-ssa*, esposto a Cagliari nella mostra del 1907 e definito «di squisita delicatezza»<sup>76</sup>, ma possiamo dare per scontato che i profili delle



105

105. LA SGUSCIATURA DELLE MANDORLE, 1905  
inchiostro, biacca e pastello su cartoncino  
cm 26,5 x 37; coll. B.U.C.

106. VECCHIA FIORAIA, 1907  
olio su tela; cm 52 x 38,5  
Galleria Comunale d'Arte, Cagliari



106





107

107. AUTORITRATTO, 1909  
pastello su cartoncino; cm 41,5 x 28,4  
coll. B.U.C.

108. AUTORITRATTO, 1909  
studio a gessetto su carta; cm 30,5 x 29,3



108





109

due teste fossero assai più prossimi al gusto liberty imperante tra gli scultori attivi a Cagliari in quegli anni. I suoi obiettivi e la sua ricerca, d'altra parte, sono meno ambiziosi di quelli di Ciusa, e la sua sensibilità esclude il mito. La sua dimensione, in quel momento come in seguito, è quella, in pittura, del piccolo formato; come nel caso dell'olio *Il solitario* (tav. 252), va in direzione contraria al "monumento", incontro al "privato", al gusto raffinato di un'élite di conoscitori di stampe, e non disdegna l'effimero della piccola grafica, capace di qualificare in senso artistico la vita quotidiana della borghesia cittadina.

L'approccio di Melis Marini al mondo popolare, cui s'è già accennato, è dunque profondamente diverso rispetto alla formalizzazione di Ciusa. Egli guarda alla gente del popolo, siano essi pescatori, contadini o mendicanti, con un caldo sentimento di umana solidarietà, ma al di fuori di una dimensione idealizzante e mitica. Di questa sua peculiare attenzione al mondo dei poveri e del lavoro sono espressione nel 1904 l'acquaforte *Pescatore*, il disegno del 1905 *La sguisciatura delle mandorle* (fig. 105), il disegno a matita del 1906 *Vecchio cieco*<sup>77</sup> e l'olio del 1907 *Vecchia fioraia* (fig. 106), quest'ultimo

certamente eseguito a Roma, dove Melis Marini si trasferisce dopo il matrimonio con Ersilia Meloni<sup>78</sup>. Risiede già nella capitale infatti nell'ottobre del 1907, quando realizza presso la ditta Danesi la stampa della cartolina commemorativa del XVIII Congresso della Società Dante Alighieri (fig. 109), dove giocando su quattro tinte (biacca, bleu, grigio e oro) delinea, tra i pini in primo piano, il profilo lontano della città di Cagliari che «si distacca su un cielo di latte striato di nuvole commosse sotto l'impeto di qualche vento improvviso»<sup>79</sup>. Questa visione quasi sognata del quartiere di Castello da Monte Urpino viene riproposta con un taglio più ravvicinato in un disegno dell'anno successivo e in una veduta ancora più parziale in un altro eseguito undici anni dopo che, in una raffigurazione essenzialissima, coglie solo il profilo in controluce della cattedrale, vista tra i rami di un pino. È interessante costatare come Melis Marini ritorni anche a distanza di parecchi anni sui propri appunti, schizzi, studi, ritrovando stimoli per riattivare la memoria e la creatività, e restituire freschezza alle sensazioni.

Sono anni importanti, anche dal punto di vista esistenziale, e in qualche modo lo rivelano gli autoritratti del 1909 nei quali Melis Marini tende a dare di sé l'immagine di un uomo posato e maturo (figg. 107-108). Sposato e già padre, quando nel 1908 torna a Cagliari si propone come maestro a tutti gli effetti, tanto da aprire col pittore suo amico Giambattista Rossino una scuola di pittura in un vasto locale in piazza S. Eulalia a Cagliari, al fine «di indirizzare la gioventù nostra al culto dell'arte», come dice Antonino Calvia nel discorso inaugurale<sup>80</sup>.



## Ricerca d'immagine tra itinerari sardi e orizzonte nazionale



Conclusa, dunque, la fase giovanile, quella della maturità appare subito segnata dal rafforzarsi dell'esigenza di intervento culturale che ha precedenti nel suo impegno sulla stampa fin dal 1897<sup>81</sup> e che lo induce a render partecipi delle sue esperienze estetiche non solo un limitato gruppetto di allievi attraverso l'insegnamento diretto, ma il più vasto pubblico dei suoi lettori. È a questo punto, credo, che nasce in lui l'idea di scrivere il trattato sull'acquaforte.

Intanto, i disegni e le incisioni si aprono alla dolcezza degli affetti domestici. È del 1908 un bel disegno della moglie con il figlio in grembo (fig. 111), del 1909 l'altro di Ersilia in riposo (fig. 112), tenerissime immagini che spesso danno luogo ad acquaforti (figg. 113-114); appartengono probabilmente allo stesso momento stilistico e alla stessa disposizione sentimentale il disegno raffigurante la lavorazione del pane e l'acquaforte *Bambino e galline* (fig. 117), lo studio per il quadro *Le preferite* (fig. 115), l'olio che ne deriva e la relativa acquaforte (fig. 116). Un soggetto, quest'ultimo, per certi aspetti accostabile a opere di Francesco Ciusa. Vi sono poi molti disegni riferibili alle sue osservazioni dal vero durante i soggiorni nella fattoria a Pirri, che an- anche dipingere a olio nei suoi aspetti più vari, dalla stalla dell'asir (tav. 280) all'orto con i cavoli (tav. 285). Così gli immediati dintorni della casa Meloni a Decimomannu e il paese stesso diventano soggetti per dipinti, disegni e incisioni.

La natura, il paesaggio, gli alberi, sono per Melis Marini costante motivo di ispirazione. Gli albi dei suoi disegni, con le annotazioni dei luoghi e della data, testimoniano il suo inesausto girovagare per la campagna e il suo amore per la natura. Spesso i più felici tra questi schizzi vengono elaborati e riproposti su rame, il che consente di utilizzarne le indicazioni cronologiche per proporre datazioni attendibili per le incisioni, nella maggior parte prive di date. Quando poi non esistono disegni preparatori, sono soltanto la qualità del segno, l'impostazione dell'immagine, il rapporto chiaroscurale a suggerire la cronologia.

È il caso di alcune belle acquetinte come *Controluce* (fig. 118) e *Plenilunio* (fig. 119), databili intorno al 1909 per la tematica intimistica che le collega ai ritratti di Ersilia, sebbene l'impressione in controluce e il contrasto vivido che delinea ampie macchie d'ombra siano già stati sperimentati nell'acquatinta *Tramonto*. Per altro verso, il rapporto tra la macchia scura della figura contro la luminosità del cielo nuvoloso, che caratterizza un'ulteriore acquatinta dal titolo *Plenilunio*, richiama *Un nuraghe* (tav. 309), un'incisione ad acquaforte e acquatinta, realizzata con il sistema della cassetta<sup>82</sup>, cui può estendersi la datazione del 1909 segnata su un'acquaforte raffigurante il nuraghe di Macomer (tav. 305). Senza indulgere agli elementi descrittivi – che pure avevano impressionato i “viaggiatori” dell'Ottocento –, Melis Marini ricerca invece suggestioni e interpretazioni più profonde,

110. CAGLIARI DA MONTE URPINO [1912 ca.]  
olio su tela (particolare)  
coll. Comune di Cagliari

111. ERSILIA, 1908  
china, pastello e matita su cartoncino; cm 24,2 x 14  
coll. B.U.C.







112. ERSILIA, 1909  
studio a sanguigna su cartoncino; cm 34,2 x 25,3  
coll. B.U.C.

113. ERSILIA  
acquaforte; cm 15,8 x 12,3

114. ERSILIA  
acquaforte; cm 11 x 8,3

così che questa arcana e fascinosa dimora di pietra sopravvissuta agli antichi abitanti, intesa come una forza della natura e quasi come presenza mitica, assume per la prima volta nel linguaggio della moderna arte sarda un chiaro significato di simbolo della Sardegna stessa<sup>83</sup>.

Il discorso si può estendere, ancora, a due acquaforti riferibili allo stesso momento, *Nuvoloni* e *Un nuraghe* (tavv. 306, 308), dove emerge con particolare forza il contrasto tra la terra scurita da ombre minacciose e la grandiosità avvolgente del cielo luminoso, rivelando al tempo stesso un rapporto profondamente panteistico con la natura.

Sul finire del primo decennio del secolo Melis Marini torna spesso sul problema del mutevole rapporto tra la luce e l'ombra. Sotto questo profilo mi sembrano estremamente interessanti, per il taglio e per una inquieta sensibilità nei confronti di questa dialettica, tre belle incisioni che fanno anche sospettare un accostamento alle idee divisioniste: l'acquaforte *Tristezza* (tav. 312), primo stato di una lastra ripresa a puntasecca e stampata con il titolo *Spiaggia deserta* e diversa inchiostrazione, l'acquatinta *Burrasca* (tav. 313) e l'acquaforte *Un cipresso* (tav. 311) manifestano infatti un'attenzione acuta alle vibrazioni luminose e atmosferiche e sono impostate su un'impaginazione di indubbia modernità e originalità. *Burrasca*, per esempio, presenta una composizione dal taglio orizzontale molto allungato, dove l'immagine mozzata del cipresso, quasi un ectoplasma dai contorni sfuggenti, ha il carattere dell'apparizione e anche la luna sembra levitare trascinata dal vento che spazza come un'onda terra e cielo, mentre svanisce il limite tra i due elementi. Melis Marini è riuscito pienamente, in quest'opera, a trasfigurare i dati della sua osservazione naturalistica in un'intensa emozione poetica.

In proposito bisogna osservare che è lo spettacolo della natura, nelle sue diverse manifestazioni, a ispirargli le sue opere più belle. Protagonisti del suo racconto possono essere, di volta in volta, come in parte abbiamo visto, un tramonto, un plenilunio, una burrasca,



115

116



117

115. LE PREFERITE, 1909  
studio a inchiostro e matita su cartoncino  
cm 34,1 x 25,3; coll. B.U.C.

116. LE PREFERITE  
acquaforte; cm 9,1 x 13,1

117. BAMBINO E GALLINE  
acquaforte; cm 6,5 x 14,3

l'alba, il vento (fig. 120); oppure gli alberi, cui si accosta con una sensibilità simbolista. Frequentemente raffigurati come giganti antichi e solitari, dotati di una vita misteriosa e di una segreta interiorità, assistono al fluire delle stagioni, testimoni silenziosi del ciclo della vita e delle generazioni degli uomini, talvolta accomunati ad essi da vincoli profondi (fig. 121)<sup>84</sup>.

Ma se Melis Marini ama le arcane querce, i generosi olivi, i pini contorti dal maestrale e rivolti alla marina, i melograni e i mandorli in fiore (tavv. 253, 256-258, 345-346), un particolare afflato manifesta per i cupi cipressi, severi e malinconici, spesso interrotti. Di quest'albero, caro ai romantici e ai crepuscolari, Melis Marini dà quasi



118



119

118. CONTROLUCE [1909 ca.]  
acquatinta; cm 8,3 x 6,2

119. PLENILUNIO [1909 ca.]  
acquatinta; cm 12,8 x 12,7



120. MAESTRALE, 1909  
acquaforte; cm 13,2 x 24,8

121. GLI ANZIANI  
acquaforte; cm 27 x 15,1  
Galleria Comunale d'Arte, Cagliari

122. L'OASI, 1910  
studio a china e matita su cartoncino  
cm 15,4 x 25,4; coll. B.U.C.



120

sempre un'immagine tagliata e parziale, quasi fosse disancorato dalla terra e inutile proteso verso il cielo; per lo più figura solitaria, esso è "individuato" non tanto nella sua svettante eleganza quanto invece come presenza maestosa ed inquietante, macchia scura contro le vibrazioni luminose dello sfondo, entità di una natura viva e animata ma non sempre rasserenante, come ben evidenziano l'acquaforte *Il faro* (tav. 314) e l'acquatinta *Burrasca*.

Questa carica emozionale si attenua negli oli, negli acquerelli e nei monotipi (tavv. 303-304) dove prevale una descrizione più pacata e naturalistica. Talvolta, poi, Melis Marini procede dalla individuazione di un solo albero all'immagine di un gruppo: è il caso di un rapido schizzo a matita del 1909, che elabora nel 1910 in uno studio dettagliato a china raffigurante una macchia d'olivi nella campagna di Sinnai (fig. 122), per approdare all'acquaforte *L'oasi* (tav. 344) e, credo, ad un olio in cui la visione si allontana ulteriormente (tav. 270). Ma lo si può constatare in maniera quasi esemplare anche in altre acquaforti, come *Pioppi e cipressi* e *Cipresso e pioppi* (figg. 124-125). Quest'ultima, relativa a una località nella campagna di Decimomannu e datata 1910, costituisce il secondo stato di un'incisione ottenuta tagliando sulla sinistra un'ampia porzione della lastra di rame. Melis Marini ha dunque voluto, da un lato, isolare l'immagine del cipresso, dall'altro trovare nuovi equilibri per la composizione, che nel primo stato risulta dominata dai due cipressi, benché questi siano disposti in secondo piano. Un'operazione analoga riguarda le acquaforti *Contrasti* (figg. 123, 126). Accanto a questi raggiungimenti come incisore, esiste una parallela attività di illustratore. È sua la copertina liberty dell'albo *Pro Sicilia e Calabria*, dove la scritta emerge da un intreccio di fresie (fig. 127). Alla pubblicazione, curata da Marcello Vinelli a favore dei terremotati



121



122

del 1909, collaborano come illustratori Carlo Pintor, Giovanni Battista Rossino, Giovanni Battista Troiani, Filippo Figari, Andrea Valli, Adolfo Cao, Giacinto Satta, Giuseppe Scano, Raul Chareun, Tarquinio Sini. Melis Marini vi pubblica due componimenti poetici e, come illustratore, il monotipo *L'olivo* e il fregio per *Vieni! Piccola romanzo per piano e canto* di R. Luongo (fig. 128)<sup>85</sup>. È sua anche l'immagine di "corbulaia" sull'avanti porta del volume di P. Meloni Satta, *Olzai* (tav. 395). Ancora nel settore della grafica un riconoscimento importante è la medaglia d'oro con cui nel 1911 all'Esposizione di Torino viene premiato un suo calendario artistico «ornato



123

123. CONTRASTI  
acquaforte; cm 21,3 x 16,9

124. PIOPI E CIPRESSI  
acquaforte; cm 19,6 x 15,7

125. CIPRESSO E PIOPI, 1910  
acquaforte; cm 19 x 9,8

126. CONTRASTI  
acquaforte; cm 30,8 x 28,9



124



125



126



127. PRO SICILIA E CALABRIA, 1909  
copertina; cm 10,1 x 22,3

128. VIENI! PICCOLA ROMANZA  
PER PIANO E CANTO  
fregio; cm 15,9 x 4,1

129. CINQUANTENARIO DELLA  
PROCLAMAZIONE DEL REGNO D'ITALIA, 1911  
cartolina celebrativa; cm 14 x 9

130. ELVIRA, 1912  
matita e pastello su cartoncino; cm 19 x 15,7  
coll. B.U.C.

131. LA COLAZIONE DI ENRICO, 1913  
acquaforte; cm 26 x 18,9



con impressioni a penna, forti, originali e veramente sarde», commissionato dalla ditta Giuseppe Dessì di Cagliari<sup>86</sup>. Nel 1911, per il cinquantenario dell'Unità d'Italia, viene chiamato da Dionigi Scano a progettare una cartolina (fig. 129) e una targa commemorativa per il Padiglione sardo all'Esposizione regionale ed etnografica di Roma, poi inaugurato dai sovrani. Ma in quest'impresa, che si avvale degli apporti del Taramelli, del Nissardi, del Castaldi e di Giovanni Sanjust, il suo intervento fu di portata più ampia, essendo sua l'ideazione dei mobili e dei ricami per l'arredo del Padiglione<sup>87</sup>. Con tale iniziativa, che tiene dietro all'intervento nel settore degli ebanisti sassaresi Clemente, Melis Marini, seguito a breve distanza da Filippo Figari, interviene nel processo di rinnovamento dell'artigianato del mobile, fornendo per l'intaglio disegni tratti dai motivi tradizionali di cassepanche, tappeti, ricami. Lo «stile sardo» che ne deriva lascia adito a perplessità e a dissensi, ma trova comunque largo seguito<sup>88</sup>. Forse in occasione dei lavori per il Padiglione sardo partecipa a Roma alla Mostra degli Indipendenti con tre oli, successivamente esposti assieme ad altre ventidue opere nella personale inaugurata il giorno di Capodanno nel suo studio a Cagliari.

Oltre ai titoli che rimandano ai dipinti di figure già esaminati, erano esposte numerose impressioni di paese con intitolazioni che denotano un preciso interesse per il variare della luce nel trascorrere del giorno e delle stagioni. Tra gli altri erano segnalati *Pomeriggio nel Campidano di Cagliari* e *La noria*, datato 1911 (tav. 261), tra l'ombra del loggiato e quella azzurra del pergolato<sup>89</sup>. *Fra due merli* riproponeva invece, con arguzia e garbata ironia, il tema della ragazza al balcone tra vasi fioriti di gerani e campanule, protesa verso l'innamorato. Questa forma di corteggiamento, *su fastigiu*, verrà ancora raccontata, con accenti nostalgici, nella xilografia *Amore all'antica* (tav. 391), di cui esiste il disegno preparatorio. Una variante sul tema



133

è costituita da un foglio a tecnica mista, bozzetto per copertina di *Voci di Primavera. Raccolta di canti popolari italiani*<sup>90</sup>.

Intanto Melis Marini aveva già preparato bozzetti per la decorazione pittorica del Gabinetto del Sindaco nel nuovo Palazzo Civico (tavv. 263-269): tre solenni visioni di Cagliari «fra la gloria del suo mare, fra la prosperità del suo agro, fra la pace delle sue colline e lo splendore dei suoi tramonti»<sup>91</sup>, affrontando i problemi del colore e della luce con sensibilità post-impressionista. Quest'interesse, e insieme l'attenzione già rilevata al popolo lavoratore, emerge ne *L'orzo*, un bel dipinto sulla mietitura databile al 1912 sulla base di diversi disegni preparatori. Appartengono a quello stesso anno altri disegni relativi alla vita contadina; ma vi è anche una serie di disegni e incisioni che insistono sugli affetti familiari e l'intimità domestica.

Tornano vecchi motivi, ma nascono anche immagini nuove, come quella a matite colorate di *Elvira* (fig. 130); *La colazione di Enrico* (fig. 131), un ritrattino tenerissimo ad acquaforte con rifiniture a puntasecca; *Veglia* (fig. 132), un'incisione ad acquaforte e acquatinta che ha come soggetto il figlio malato, forse suggerita da un dipinto di Luigi Nono; *Studio*, un rapido ritratto ad acquaforte, probabilmente raffigurante la madre. Penso anche che possano risalire a quella fase l'acquaforte *Nunzia* (fig. 133), *Altri tempi!* e *La nonna*, due immagini un po' malinconiche, pubblicate nel 1916 nel *Manuale* come esempi rispettivamente di acquaforte a morsura piana e di acquaforte e acquatinta allo zolfo<sup>92</sup>. La stessa attenzione al racconto garbato di situazioni della vita quotidiana emerge nell'olio *Fra vecchie mura* (tav. 259), e, per altro verso, in *Passa la processione*, una bella acquaforte del 1912 di cui si conserva anche il disegno preparatorio. Da questa invenzione figurativa trae spunto per *Il ritorno delle rondini* (fig. 134), di cui è possibile seguire passo passo l'elaborazione attraverso diversi disegni della Biblioteca Universitaria di Cagliari. Le idee iniziali sono costituite da un disegno a carboncino e da un altro a penna e inchiostro acquerellato bruno, entrambi caratterizzati da un taglio verticale accentuato, simile a quello di un acquerello



132

132. VEGLIA, 1912  
acquaforte e acquatinta; cm 12,4 x 17,1

133. NUNZIA  
acquaforte; cm 6,7 x 12,7

134. IL RITORNO DELLE RONDINI  
acquaforte; cm 37,2 x 20,3



134



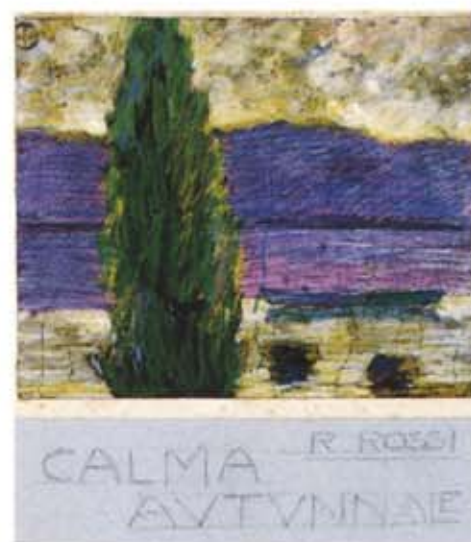


135. LA VILLEGGIANTE, 1913  
copertina per *Varietas*; cm 23,3 x 16,4

136. CALMA AUTUNNALE  
bozzetto per copertina; tempera e pastello  
su cartoncino; cm 28,2 x 24,7

137. LE ULTIME ROSE. ROMANZA SENTIMENTALE  
bozzetto per copertina; tempera e pastello  
su cartoncino; cm 29,4 x 22

138. LE ULTIME ROSE  
acquaforte; cm 26,5 x 28



136



137

eseguito a Roma che per l'impostazione della scena e per i rapporti luminosi richiama certi vicoli incisi ad acquaforte da Signorini. Si passa poi agli studi parziali, relativi soprattutto alle figure, datati 1913. Il disegno definitivo, col gruppo familiare al balcone adorno di piante rampicanti, viene utilizzato in un dipinto ad olio, poi quasi contestualmente trasferito con qualche variante sulla lastra di rame<sup>93</sup>. Tale fu, evidentemente, l'apprezzamento per le due incisioni, che il tema di *Passa la processione* e de *Il ritorno delle rondini* venne rivisitato a distanza di molti anni in due xilografie. *Una finestra di Barbagia* ripropone infatti la figura della donna piegata ad osservare verso la strada; ma vengono ripresi anche i tralci fioriti di alcuni disegni del 1903 e già realizzati in un'acquaforte: gli stessi riproposti nella xilografia *Il ritorno delle rondini*.

Tra gli avvenimenti artistici del 1912 i giornali locali segnalano ancora la sua partecipazione a una mostra collettiva alla passeggiata coperta del Bastione di San Remy a Cagliari<sup>94</sup>. Nel '13 alcuni suoi scritti compaiono su *L'Unione Sarda*<sup>95</sup>, ma dobbiamo giungere al 1921 per trovarlo ancora presente in una esposizione. Nonostante la carenza di notizie relative agli anni successivi<sup>96</sup>, la pubblicazione della copertina della rivista milanese *Varietas* nel settembre del 1913 (fig. 135)<sup>97</sup> fa ipotizzare una ripresa di contatti con l'ambiente lombardo. Un progetto a pastello per la copertina di una romanza di R. Rossi (fig. 136) e un altro per quella di G. Mattioli, *Le ultime rose. Romanza sentimentale* (fig. 137), edita a Milano<sup>98</sup>, pienamente partecipi di una sensibilità grafica coerente alla temperie culturale liberty, sembrano rafforzare l'ipotesi di un soggiorno milanese intorno al 1913. L'idea proposta per la copertina *Le ultime rose* viene rielaborata in un disegno del '16 e nella relativa acquaforte (fig. 138), dove emerge la sua vena romantica e letteraria e dove le eleganze liberty si mescolano sapientemente ai valori simbolici. Esiste inoltre una serie di incisioni corredate da indicazioni tecniche molto precise, quindi realizzate in preparazione del *Manuale*: al riguardo c'è da pensare che tale incarico sia venuto in seguito a contatti personali con l'editore milanese Ulrico Hoepli. Alle esperienze maturate in Sardegna nel 1913 si deve invece riferire lo studio ad olio del suo giardino a Pirri (fig. 139) e il dipinto raffigurante un cancello a Tiana (fig. 140). Del suo soggiorno in questo singolare paesetto di Barbagia resta testimonianza in un nutrito gruppo di disegni e incisioni. Appartengono infatti a questo momento disegni come quello di un'antica casa con loggiato a Tiana e acquaforti come *Sottoportico a Tiana* e *Una strada a Tiana* (tav. 319), quest'ultima ricavata in controparte da un disegno del 1913, con l'unica variante del bambino seduto per terra; *Vecchio castagno*, tratta da un



139



140

bel disegno del '13<sup>99</sup>; *Il cieco* (tav. 320), un'acquaforte derivata da un disegno dello stesso anno, con l'inserimento della figura; ma anche *Fra i graniti di Tiana* (tav. 321), con donne sedute davanti alla casa, mentre attendendo al quotidiano lavoro conversano e sorvegliano il gioco dei bambini; *Un cortile a Tiana* (tav. 322), dove il maiale e la gallinella che razzola inseriscono una nota vivace nella petrigna austerità della casa rustica; e ancora *Vecchie case ad Aritzo*, un'annotazione divertita ed arguta sulle chiacchiere femminili<sup>100</sup>, cui va accostato il monotipo con uno scorcio di paese e donna in costume. Questi soggetti dimostrano la partecipazione piena di Melis Marini al clima sardista e a quell'idea di Sardegna che gli artisti esprimevano attraverso la rappresentazione del costume tradizionale e della vita nei paesi dell'interno. Tuttavia, rispetto all'idea di "sardità" solenne e rituale proposta in quegli anni soprattutto da Francesco Ciusa, Filippo Figari, Giuseppe Biasi, Mario Delitala e in parte dallo stesso Antonio Ballero, egli si distingue per un suo modo di porsi rispetto alla realtà minuta, alla quotidianità, che affonda le radici nel Verismo. Lo si può constatare nell'olio *Festa campestre in Sardegna* (fig. 141), per diversi aspetti riconducibile alle sue esperienze pittoriche di

139. ANGOLO DI GIARDINO, 1913  
olio su compensato; cm 16,3 x 20,1

140. CANCELLO NEL VERDE, 1913  
olio su tavola; cm 17,2 x 24,8

141. FESTA CAMPESTRE IN SARDEGNA  
olio su tavola; cm 19,4 x 24,8



141





142. LA TANCA  
acquatinta; cm 12,1 x 22,7

tine secolo, dove il tema, il cromatismo acceso dei costumi e perfino le arance sul piatto richiamano la *Grande festa campestre* dipinta da Biasi all'inizio del secondo decennio<sup>101</sup>. Ma il suo racconto, lontano dalla grandiosità scenografica della composizione biasesca, può essere piuttosto accostato alla narrazione più quotidiana e coinvolgente del folklore familiare di Antonio Ballero. Un discorso analogo vale per l'acquatinta *Sera di festa in Campidano* (fig. 143) databile, come il disegno preparatorio, al 1916<sup>102</sup>. Anche *Prima della processione*, un'acquatinta a morsura piana, di qualche anno precedente, risponde a un'esigenza narrativa più dimessa ed aneddotica di quanto non accada nelle formalizzate, rituali ed araldiche processioni di Biasi.

E tuttavia, senza mai rinunciare allo spirito di verità, anche Melis Marini manifesta una sua idea "grande" della Sardegna, di pregnante autenticità: non è quella della ritualità e della festa, che pure ogni tanto affiora, ma piuttosto quella, solenne e simbolica, dei suoi silenti paesaggi naturali. Le opere più intense di Melis Marini sono a mio parere quelle in cui il suo afflato lirico non è interrotto dalla presenza degli uomini o degli animali, dall'esigenza del racconto quotidiano: allora avviene che la forte carica interpretativa ed emozionale risuona più alta nel silenzio della natura.

Appartengono ai momenti più poetici della sua esperienza barbaricina altri disegni e incisioni, non sempre datati, come *La tanca* (fig. 142), un'acquatinta molto bella, che rivela compiutamente come Melis Marini fosse affascinato dai silenzi dei luoghi, dalla solitudine dei paesaggi sardi. Qui la composizione è giocata sulle morbidezze tonali, perfettamente equilibrata tra cielo e terra; anche il palo telegrafico proteso verso l'alto, mentre rompe la continuità, in qualche modo compensa il varco dello sconnesso cancelletto d'accesso alla proprietà. Tutto è ridotto all'essenziale in questo racconto, teso a trasmettere sensazioni di serenità e di calma attraverso il taglio orizzontale, imperniato sulla trama delle pietre sovrapposte e incastrate a formare l'umile muretto a secco, che affonda le sue radici alle origini della storia del popolo dei nuraghi.

Si può infine osservare che il cancello, sia quello rustico della "tanca" (tav. 315), sia quello della casa (tavv. 298-299) e dell'orto, della villa o del parco, è un soggetto carico di un particolare fascino agli

143. SERA DI FESTA IN CAMPIDANO [1916]  
acquatinta; cm 25,5 x 34,5  
Galleria Comunale d'Arte, Cagliari



143



144

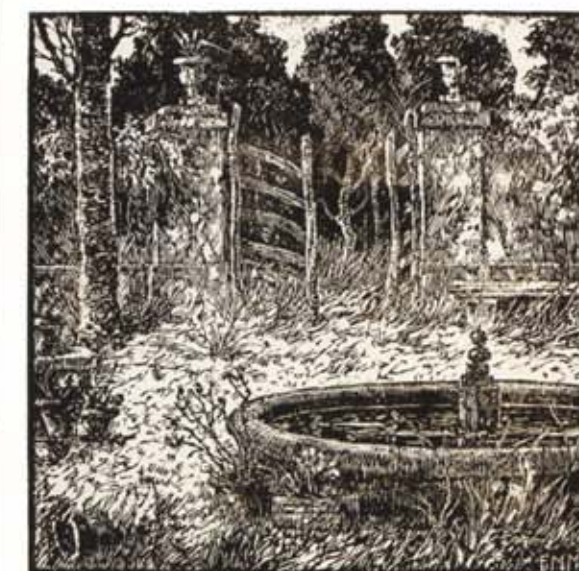
occhi di Melis Marini. Quand'è chiuso, più che negare l'accesso a una proprietà, sembra costituire un limite alla conoscenza, precludere un mondo di rapporti, di vita e di sentimenti (fig. 144, tav. 318); quelli semiaperti sono spesso riferiti a situazioni di povertà o decadenza (figg. 145-146); invece, significativamente, la porticina del suo orto è sempre spalancata (figg. 147-148, tav. 316). In ogni caso, la rappresentazione del cancello va oltre la semplice annotazione dal vero e i valori puramente descrittivi, anzi quasi sempre si carica di un'aura di mistero e di significati simbolici (fig. 149, tav. 317). Non sorprende perciò che Stanis Dessy, un artista formatosi a Cagliari dove nel campo del paesaggio Melis Marini non aveva rivali, ne sentisse il fascino, pur distaccandosene per una personale ricerca di oggettività<sup>103</sup>. Altrettanto si può dire di altri temi cari a Melis Marini, come quello di Cagliari da Monte Urpino, degli stagni e soprattutto delle barche a secco, con i quali Stanis Dessy si confrontò soprattutto prima del trasferimento a Sassari<sup>104</sup>.

Abbiamo già visto come sugli stagni e sulle lagune di Cagliari e di Venezia Melis Marini concentri la sua attenzione sin dalla giovinezza. Anche negli anni che precedono la guerra sono queste, a mio avviso, le immagini più belle ed importanti, che esprimono al meglio le sue sensazioni ed inquietudini, il suadente silenzio della natura e i misteriosi messaggi delle cose.

*Calma* (fig. 150), un'incisione datata 1914 che – come s'è detto – deriva da un disegno del 1909, *Crepuscolo* (tav. 325) e *Tristezza* (tavv. 327-328), tutte stilisticamente molto prossime, sono acquaforti ottenute a morsura per coperture. In esse emerge, accanto alla lezione della macchia proposta da Fattori in incisioni come *Barcone*<sup>105</sup>, anche una ricerca di atmosfere vibranti, riferibili, più che ad una matrice genericamente impressionista, alla lezione dei divisionisti,



145



146

144. RUDERI E FIORI  
xilografia; cm 20 x 19,8  
Galleria Comunale d'Arte, Cagliari

145. RUDERI  
inchiostro su cartoncino; cm 26,2 x 34,8  
coll. B.U.C.

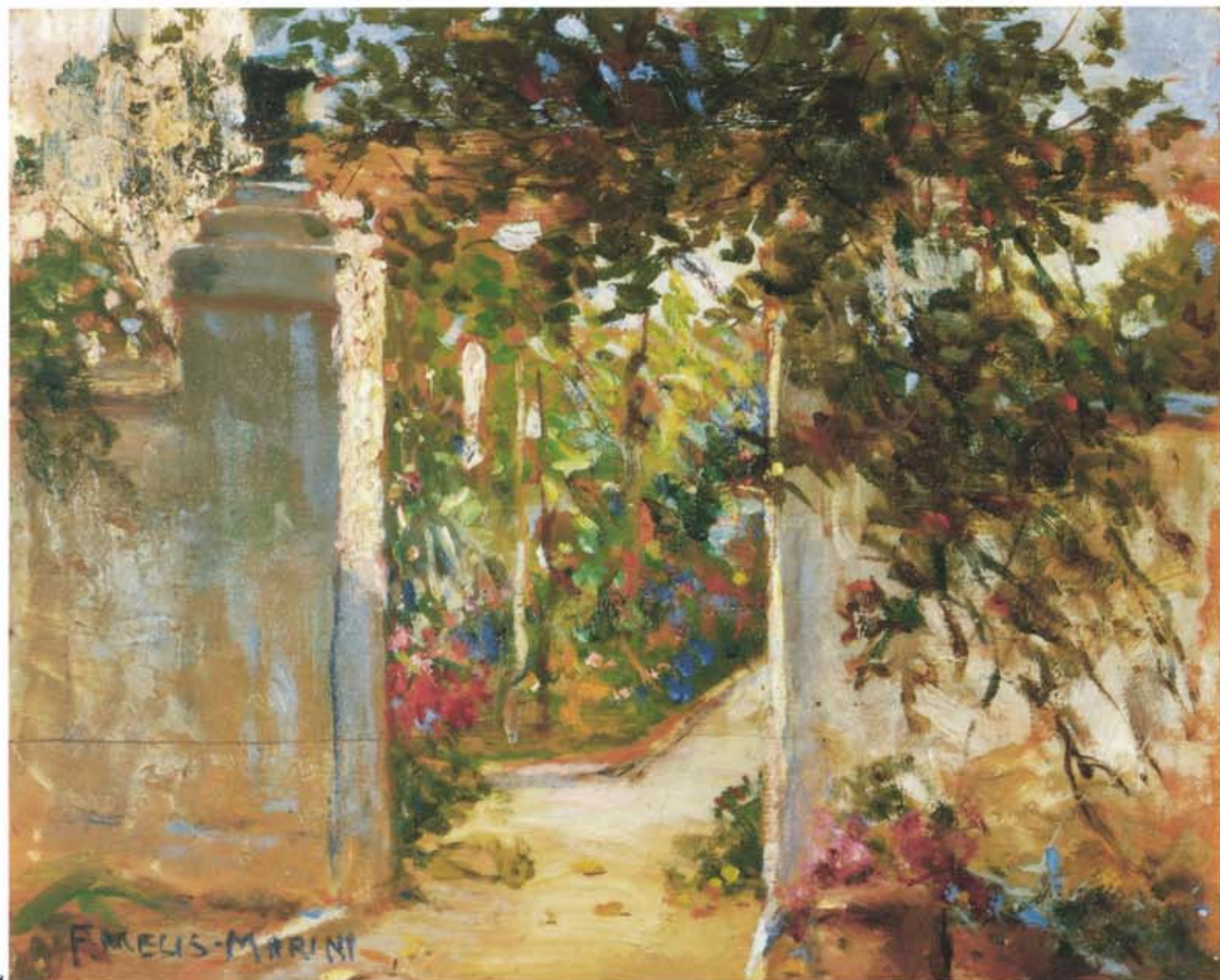
146. DECADENZA  
xilografia; cm 22,9 x 22,9  
Galleria Comunale d'Arte, Cagliari

147. LA PORTICINA DELL'ORTO, 1911  
matita su cartoncino; cm 19 x 27  
coll. B.U.C.



147





148. GIARDINO, 1909/1928  
olio su compensato; cm 16,3 x 20,1

149. PRELUDIO DELL'INVERNO  
olio su tavola; cm 27,3 x 25



e in particolare alle acqueforti di Grubicy. Né questo maestro né Melis Marini, d'altra parte, tendono ad una resa puramente ottica e scientifica della visione, ma sono orientati ad interpretare il reale attraverso la propria inquieta sensibilità. C'è dunque, per esempio, una forte carica di soggettività nell'acquaforte *Cantiere*, che si rileva ancora meglio nel passaggio da una visione più realistica delle barche a secco in un disegno a matita del 1916 alla esplicita simbologia dell'acquaforte *Gli invalidi* (figg. 151-152): qui senza dubbio il riferimento iconografico più prossimo è costituito dalle barche a secco di una celebre acquaforte di Fattori<sup>106</sup>; ma mentre il toscano tende tutto sommato ad una resa ottica della visione, traducendola in termini di macchia, già nel titolo Melis Marini manifesta la sua concezione panica della natura e delle cose, cui attribuisce valori simbolici e sentimentali. Con la rinuncia all'obiettività del "vero" vengono meno perciò i dettagli e la puntuale definizione figurale, per la ricerca di una verità più profonda e soggettiva che comporta un'immagine mutevole e sfuggente, dove i contorni sfrangiati rendono le forme misteriose e inquietanti. Una tale lettura è anche favorita dalla presenza in primo piano, sulla desolata riva, dell'ombra profonda presumibilmente portata da una barca fuori campo, che induce ad allargare, psicologicamente, lo spazio figurativo. Ma vi contribuisce anche la labilità della linea d'orizzonte, posta molto in alto, cosicché la visione è saldamente ancorata alla terra, privata del respiro ampio del cielo e del mare, che invece rivestono un ruolo



150



151



152

150. CALMA, 1914  
acquaforte; cm 16,7 x 23,8

151. GLI INVALIDI, 1916  
studio a matita su cartoncino  
cm 23,1 x 34; coll. B.U.C.

152. GLI INVALIDI [1916 ca.]  
acquaforte; cm 13 x 31,5





153. ALL'OMBRA DEL NURAGHE  
acquatinta; cm 20,8 x 24,6

154. SILENZIO  
acquatinta; cm 17 x 18

155. VECCHIO MOTIVO  
xilografia a due tavole; cm 20 x 19,8  
Galleria Comunale d'Arte, Cagliari

156. CALMA  
acquatinta; cm 11,8 x 23,7

157. UN NURAGHE, 1916  
studio a china su cartoncino; cm 30 x 37,5  
coll. B.U.C.

158. UN NURAGHE  
acquatinta; cm 29,5 x 37  
Galleria Comunale d'Arte, Cagliari



importante nella nitida e rasserenante classicità d'impostazione dell'acquatinta di Fattori. L'iniziale spunto, perciò, diventa quasi un pretesto per affermare la propria individualità di artista originale, ben distinto dai suoi riconosciuti ed apprezzati maestri. Una ripresa del tema avviene nel 1938 con il bel disegno *S. Antioco* della Biblioteca Universitaria di Cagliari<sup>107</sup>.

Nel 1914 ritorna invece con un disegno a matita sull'immagine del nuraghe di Macomer<sup>108</sup>, che esercita su di lui un fascino particolare. Riproposto subito dopo nell'acquatinta *All'ombra del nuraghe* (fig. 153), questo singolare e anticlassico "monumento" scompare nell'acquatinta *Silenzio* (fig. 154), dove la visione s'incentra sulle pecore al pascolo; in seguito viene ripreso nella xilografia *Vecchio motivo* (fig. 155). La poesia dei silenti pascoli montani, da vera e propria bucolica, si avverte nella pacata atmosfera di *Calma* (fig. 156). Invece *Un nuraghe* deriva puntualmente da un disegno preparatorio del 1916 (figg. 157-158). In ogni caso, la figurina della pastora seduta all'ombra del nuraghe nell'acquatinta suddetta, con le ginocchia portate sotto il mento e tutta raccolta in se stessa, mi pare degna di nota. Sebbene infatti non si possa escludere che sia semplicemente frutto di osservazione dal vero, sono convinta che costituisca una citazione della famosa *Madre dell'ucciso* di Francesco Ciusa. D'altra parte, tale omaggio ad un'opera premiata a Venezia rientrava quasi nell'ordine naturale delle cose, tanto più che in quegli anni lo scultore nuorese lavorava alla decorazione del Palazzo Civico di Cagliari e aveva stabilito la sua residenza e il suo studio nelle campagne di Pirri, a Villa Asquer<sup>109</sup>. Se comunque per quest'acquatinta l'ipotesi può apparire forzata, trattandosi di un'immagine veramente piccola e poco significativa, diverso è il caso di *Madre e massaia* (tav. 330), databile intorno al 1916 sulla base dei



159. DONNA AL SETACCIO, 1916  
studio a matita e biacca su cartoncino  
cm 23,7 x 35,7; coll. B.U.C.

disegni preparatori (fig. 159, tav. 329), dove l'omaggio a Francesco Ciusa per la scultura *Il pane* e per una serie di disegni sullo stesso tema risulta del tutto evidente, benché nell'incisione di Melis Marini prevalgano gli aspetti quotidiani e perfino folkloristici, in Ciusa quelli di una severa ritualità<sup>110</sup>.

C'è comunque un'attenzione molto forte per il mondo contadino, per le tradizioni antropologiche e per la cultura materiale della Sardegna. Lo si può costatare anche in un bel disegno del '16 condotto con grande libertà e freschezza con penna, pennellino e inchiostro di china, raffigurante un vecchio seduto presso una casa rustica con una noria, preparatorio dell'acquatinta *Vecchio mulino in Barbagia*, pubblicata nella seconda edizione del *Manuale*. La qualità del segno, molto pittorico e straordinariamente rapido e sciolto, rimanda a disegni come quelli che danno luogo all'acquatinta *Il ponte* (figg. 160-162)<sup>111</sup>.

Siamo ormai in piena guerra e le notizie artistiche riportate dai giornali sono molto scarse. Oltre alle recensioni del *Manuale* dell'Hoepli<sup>112</sup>, ce n'è una relativa all'albo *I tuoi figli, Sardegna eroica!*, edito nel gennaio del 1917 a cura dell'Unione Femminile di Macomer, del quale Melis Marini progettò la copertina (fig. 163)<sup>113</sup> e Francesco Ciusa diverse illustrazioni interne. Ancora in relazione alla guerra, si può citare la bella cartolina per *I fanti della Brigata Sassari* (fig. 164), figurativamente impegnata tra allegoria e simbolo, per taluni aspetti legata alla grafica tedesca e alla Secessione; su un altro versante, la raccolta di sonetti pubblicati nel 1919 col titolo *Sorridi durante la guerra* delinea la sua scelta di pace e la sua bonaria ironia riguardo alle piccole miserie umane<sup>114</sup>.



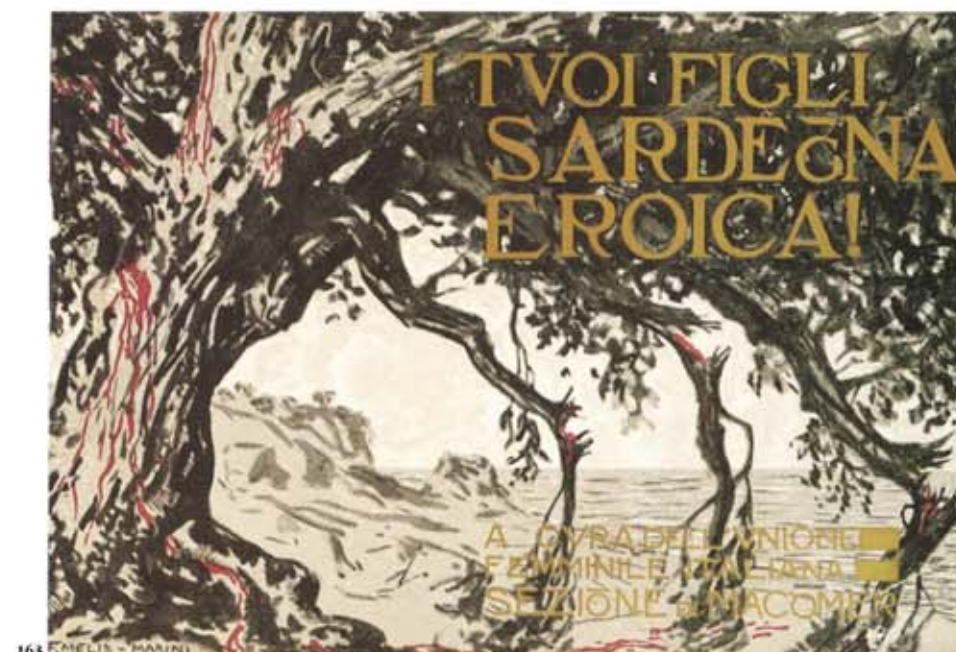
160. IL PONTE  
studio a pastello su cartoncino; cm 20,2 x 30,2  
coll. B.U.C.

161. IL PONTE  
studio a guazzo su carta; cm 18 x 26,5  
coll. B.U.C.

162. IL PONTE  
acquatinta; cm 18 x 29,3







163 MELIS - MARINI



GLI INTREPIDI SARDI DELLA  
BRIGATA SASSARI RESISTETTERO  
PERO' SILDAMENTE SULLE POSIZIONI  
CONQUISTATE E CON AMMIREVOLE SLACIO  
ESPUGNARONO ALTRO VICINO ED IMPOR-  
TANTE TRIN-  
CERAMENTO DETTO "DEI RAZZI"  
FECERO AL NEMICO CCLXXVIII PRIGIONIERI DEI QUALI  
XI UFFICIALI CADORNA

164



166

In ogni caso la sua ricerca non subisce scosse negli anni della guerra, né viene toccata dagli sconvolgenti mutamenti proposti anche in Italia dalle avanguardie artistiche; emerge semmai un'intonazione più elegiaca e pensosa evidenziata nel 1918 nell'olio della Galleria Comunale di Cagliari, *Giardino di S. Lucifero*. In generale si può dire che in tutti i settori la sua produzione si caratterizza ancora per sobrietà, misura, equilibrio compositivo. Un'ulteriore verifica si ha con la semplicissima tomba dell'Azuni nella basilica di Bonaria, per la quale il suo progetto fu scelto nel 1921 da una commissione di esperti<sup>115</sup>; ma anche con la bella copertina, immutata dal '16 al '18, per il periodico agrario *La terra sarda* (fig. 165) e con quella del '21 per *I limiti della produttività della terra* di Marcello Vinelli (fig. 166)<sup>116</sup>.

Anche nell'incisione non si segnalano rilevanti novità, restando sostanzialmente immutati i suoi riferimenti culturali, con un'acuta predilezione per l'incisione di Fattori e una più forte attenzione all'ambiente lombardo. Il frutto di ulteriori riflessioni sull'opera del toscano – quello dei vicoli di *Vecchio mercato a Firenze* o di *Ritorno a casa* – si coglie in alcune incisioni poi raccolte nella cartella *Vecchia Cagliari*. Un'acquaforte databile intorno al 1917 sulla base del disegno preparatorio su carta lucida, *Via del Fossario* (tavv. 331-332), insieme al *Portico del Fossario* che ne costituisce una variante, propone uno dei luoghi più suggestivi della città medioevale e il suo silenzio antico non viene turbato dalla scura sagoma della figuretta del prete in controluce.

Lo stesso appassionato amore per le vestigia architettoniche del passato e valori formali sostanzialmente simili, rapportabili alla poetica della macchia ma attraverso la riflessione sull'opera incisa di Mosè Bianchi, si rilevano nell'acquaforte *Una porta del duomo di Cagliari* (fig. 167), già realizzata nel 1923<sup>117</sup>, dove i due chierichetti osservati dal vero costituiscono anche un omaggio all'artista lombardo. Non a caso, infatti, Melis Marini già nella prima edizione del *Manuale* indica Mosè Bianchi tra i promotori della rinascita dell'acquaforte in Italia, richiamando i suoi chierici, le vedute della laguna veneta e di Chioggia<sup>118</sup>. Al di là dei possibili spunti, in quest'acquaforte che si avvale di una lunga e documentabile elaborazione gli elementi del racconto acquistano una nuova pregnanza e il segno, divenuto più delicato, si fonde nelle morbidezze tonali e nelle velature. Altrettanto raffinati i risultati raggiunti nella puntasecca *Piazzetta del Monte*, del 1924<sup>119</sup>.

Accanto alle riflessioni sulla vita cittadina, vi sono ancora osservazioni sui luoghi di quella paesana, spesso nate nell'ambito familiare. Così il lavoro di una famigliola contadina narrato in un disegno a china e matita, eseguito a Pirri nel 1919 e preparatorio dell'acquaforte *Il torchio* (tavv. 333-334), contiene probabilmente più di un elemento autobiografico<sup>120</sup>. Di poco successiva è l'acquaforte *La mola* (o *La macina*), già pubblicata nel 1923, di cui conosciamo il disegno preparatorio (fig. 168). Più tardi, ma organizzati intorno ad analoghe tematiche, sono i disegni e le incisioni relative a *La noria* (tavv. 335-336) e al *Frantoio*.

L'attenzione al microcosmo paesano viene ulteriormente rafforzata dai soggiorni nell'agosto-settembre 1920 e nell'agosto dell'anno successivo ad Arzana, un ameno paese di montagna nell'Ogliastra. Appartengono a questa fase i dipinti *Crepuscolo sotto Monte Idolo*, *Un castagno* (tav. 275) del 1921 e moltissimi disegni ed incisioni, spesso legati a precedenti esperienze. Ma nell'agosto del '20 visita anche Lanusei dove esegue un bel disegno raffigurante una donna sul ballatoio su cui poggiano alcune zucche, adorno di collane di pomodori appese al sole: l'acquaforte che puntualmente

163. I TUOI FIGLI, SARDEGNA EROICA!, 1917  
copertina; cm 16,5 x 23,6

164. I FANTI DELLA BRIGATA SASSARI  
cartolina celebrativa; cm 14,1 x 9

165. LA TERRA SARDA, 1916  
copertina; cm 25,8 x 16,7

166. I LIMITI DELLA PRODUTTIVITA'  
DELLA TERRA, 1921  
copertina; cm 22,1 x 14,1

167. UNA PORTA DEL DUOMO DI CAGLIARI  
acquaforte; cm 37,4 x 25,1  
Galleria Comunale d'Arte, Cagliari



167





ne deriva in controparte, però, potrebbe essere di poco successiva (fig. 169)<sup>121</sup>. A quella località si riferisce anche un olio dello stesso anno raffigurante un paesaggio boscoso dominato dal gigantesco tronco di una enorme quercia in primo piano, con una più lontana e miniaturizzata figurina femminile in costume (tav. 278).

Vi sono poi suggestivi scorci di paese, case ai margini del bosco (figg. 170-171, tav. 254), colti con lo spirito d'osservazione e la consumata abilità disegnativa già sottolineati nei fogli del 1913 a Tiana. Anche qui la presenza umana è qualcosa che si aggiunge a un paesaggio autosufficiente, come dimostra *La partita*, un'acquaforte derivata da disegni del '20, uno dei quali raffigura lo stesso paesaggio in controparte, un altro gli uomini in costume che giocano a carte<sup>122</sup>. Al '20 risalgono altri studi di figure in costume, inserite o meno nel paesaggio: *Di vedetta* (figg. 172-174), una serie di schizzi di teste, assemblati dall'artista stesso (fig. 175), alcuni dei quali riproposti ad acquaforte.

Tra il '20 e il '21 sono datate, o databili per analogie stilistiche, acquaforti come *Giorno di bucato*, che riprende un disegno del 1905, proposto anche in una variante ad olio (tav. 279): un soggetto, questo, caro anche al Ballero<sup>123</sup>; *Una fontana in Trexenta*, derivata in controparte da un disegno del '20, dove il tema delle donne alla fonte, un *topos* della pittura del Novecento sardo, è affrontato in assoluta autonomia<sup>124</sup>; *Una fontana ad Arzana* (fig. 176), un'acquaforte derivata da alcuni disegni del '22, dove tuttavia le donne in costume e la tematica "sardista" sono quasi un pretesto per il "ritratto" della grande quercia, autentica protagonista del racconto.



Molte di queste opere comparivano nella grande mostra d'arte sarda, allestita a Cagliari nel maggio del 1921 dal Circolo Universitario Cattolico, alla cui organizzazione Melis Marini collaborò attivamente, realizzandone tra l'altro il manifesto<sup>125</sup>.

Accanto ai giudizi estremamente positivi sulle acquaforti, dove viene definito «più che maestro, principe», la stampa locale avanza serie riserve sui dipinti di figura che tradiscono lo sforzo di vestirle in costume<sup>126</sup>. In effetti in qualche incisione i personaggi in costume costituiscono presenze un po' pleonastiche e quasi fastidiose, come nel caso di *Dolce far niente* (fig. 177), datata 1923 ma derivata da un disegno del 1909<sup>127</sup>. Altrove l'inserimento della figura umana risulta gravato di prevalenti esigenze simboliche e letterarie, come nell'acquaforte *Gli anziani*; nel caso di *Una casa ad Arzana*, del 1922, costituisce un'annotazione di scarso rilievo se non banale. Ma nell'acquaforte *In vedetta* (fig. 178), mutando il rapporto uomo/natura, la presenza umana proprio perché miniaturizzata acquista pregnanza, profilandosi in controluce in un paesaggio dominato da un albero proteso trasversalmente in un difficile equilibrio tra cielo e terra. Un discorso analogo si può fare per la figura del viandante, piccola e collocata al margine del campo, ne *La sosta*, del 1923 (fig. 179).



168. LA MACINA  
studio a inchiostro su cartoncino; cm 28 x 36,6  
coll. B.U.C.

169. UN BALCONE IN OGIASTRA  
acquaforte; cm 30,6 x 20,3

170. CASA SULLA ROCCIA, 1920  
china e matita su cartoncino; cm 30,8 x 43,5  
coll. B.U.C.

171. SELLA ELECCI (ARZANA), 1920  
china e matita su cartoncino; cm 31 x 43  
coll. B.U.C.

172. DI VEDETTA [1920]  
china e matita su cartoncino; cm 26 x 24  
coll. B.U.C.

173. DI VEDETTA, 1920  
inchiostro su carta; cm 16,3 x 9,2  
coll. B.U.C.

174. DI VEDETTA [1920]  
inchiostro su carta; cm 11 x 6,8  
coll. B.U.C.

175. STUDI DI TESTE, 1920  
inchiostro su carta; cm 34,7 x 23  
coll. B.U.C.





176. UNA FONTANA AD ARZANA [1922 ca.]  
acquaforte; cm 30 x 29  
Galleria Comunale d'Arte, Cagliari

177. DOLCE FAR NIENTE, 1923  
acquaforte; cm 12,4 x 19,7

178. IN VEDETTA  
acquaforte; cm 14 x 26,8

179. LA SOSTA, 1923  
acquaforte; cm 7,3 x 16,5



180. UN PITTORE [1920]  
acquaforte; cm 23,8 x 10

181. DONNA D'OGLIASTRA, 1920  
acquaforte; cm 15,5 x 11,5

182. PASTORE DI ARZANA, 1920  
acquaforte; cm 13,7 x 8,7

183. VECCHIO PESCATORE DELLO STAGNO, 1922  
acquaforte; cm 22 x 11,9

Quel che in questa fase risulta molto chiaro perfino ai critici meno teneri è il rapporto di rara, lirica intensità che intercorre tra Melis Marini e la natura, anche negli oli, di cui si lodano le delicatezze cromatiche, il senso di malinconia e di mistero, i preziosismi dei riflessi di luce: aspetti, questi, ben evidenziati in un quadro del 1923, *Pioggia d'estate* (tav. 281). Ma, ancora una volta, è nelle incisioni di paesaggio che queste qualità si esprimono con maggior purezza di timbro. Non a caso, nel 1919 Kumar lo definiva «uno dei pochi autorevoli acquafortisti italiani e fors'anche stranieri», parlando della sua come di un'arte «straordinaria e di una finitezza eccellente», dove «pare che i segreti misteriosissimi degli antichi acquafortisti gli siano stati svelati» e «che sulle verdi lastre di rame una mano lievissima abbia trasportato ed inciso lo stormire delle fronde, il canto degli uccelli, ed il profumo dei fiori».<sup>128</sup>

Suggerimenti simili destano effettivamente incisioni sapientissime, frutto di grande abilità tecnica e di un trepido lirismo. È il caso di *Querciolini*, di *Querce e pioppi*, del 1919, di *Contrasti*, del 1920, e soprattutto di *Alba* (tav. 342), il secondo stato di una lastra elaborata ad acquaforte, acquatinta e puntasecca, in cui l'artista riesce a rendere il magico trapasso della luce sui fragili rami dei pini in uno scosceso pendio. Sembra di cogliere, nella silente solitudine di quest'alba, «il respiro moderato e fresco del maestrale, il profumo acuto del pino e del timo».<sup>129</sup> E sono ancora gli amatissimi pini di Monte Urpino i protagonisti del freschissimo acquerello *Sotto il terrapieno*, della bella tempera *Pini marittimi* e della variante ad olio *Pomeriggio d'estate in Campidano* (tav. 272). In effetti l'artista raggiunge i migliori risultati quando, rinunciando ad esprimere significati simbolici, trasfonde nella visione una liricità ancora più musicale e sonora, quando cioè l'albero, senza perdere la propria individualità entra a far parte di *Una famiglia*, come in un disegno del 1920 che dà luogo ad un'acquaforte così intitolata. Per analogie stilistiche daterei allo stesso momento *L'avanguardia*, ad un periodo subito successivo *Tre alberi* e *Quattro alberi* (tavv. 339, 343), tutte incisioni vibranti dello stesso afflato poetico e partecipi dello stesso misterioso, panico sentimento della natura.<sup>130</sup>



Se nel paesaggio si esprime al meglio, talvolta realizza da maestro anche la figura, tanto più quando l'approccio al personaggio è ravvicinato e introspettivo, come nelle incisioni *Un pittore* e *Donna d'Ogliastro* (figg. 180-181), *Pastore di Arzana* (fig. 182), *Vecchio di Arzana*, *Arzanese*, datati o databili al 1920, o quando rivolge la sua attenzione al mondo del lavoro, in *Vecchio pescatore dello stagno* (fig. 183) e *Tra le reti*, due acqueforti del 1922 soffuse di quella malinconia che affiora così spesso nella sua produzione. Eppure le incisioni che raggiungono la massima notorietà in campo nazionale si legano al folklore isolano. Nel 1923 *L'Illustrazione Italiana* pubblica *Un campanile in Ogliastro* e *Vecchie case ad Aritzo* e nello stesso anno la direzione della Quadriennale di Torino,



180



181



182

in occasione della mostra cui Melis Marini partecipa con otto incisioni, decide l'acquisto de *La macina* (*La mola*), un'acquaforte che rappresenta un ambiente dal carattere quasi esemplarmente folkloristico, con una donna in costume quasi in posa.<sup>131</sup>

Su questa stampa, che ha il suo maggior pregio nei «magnifici toni cupi e vellutati» e nel «loro gustoso contrasto con i toni chiari e molli dell'asinello e della rustica tramoggia», su «quell'ombra fresca» che è «l'anima estetica della stanza terrena in quella vecchia casa sarda, ove la macina dei padri continua lentamente a girare» e sulla «luce vivissima bianca, che sfolgora nella finestrella del fondo, al di là del corridoio» e che «è l'anima della campagna ardente intorno alla casa», si sofferma particolarmente anche Giuseppe Fanciulli nel suo ben noto e già citato saggio del 1925 su *Emporium*. Lo studioso, che distingue all'interno della produzione di Melis Marini quattro serie di incisioni (*Vecchia Cagliari*, *In Sardegna*, *Alberi e spiagge*, *Ricordi di Venezia*), considera con molta attenzione anche le due acqueforti gemelle *La partita* e *Le comari* (tavv. 353-354), non solo per l'equilibrio virtuosistico dei segni minuti, del chiaroscuro che armonizza i piani, delle velature, ma anche per le piccole figure che «costituiscono misteriosamente il centro di gravità dell'opera». Nel «silenzio assoluto» che «fascia come cosa viva» le vecchie case dei villaggi sardi, gli uomini «sono sempre molto di più che una macchia decorativa; hanno un risalto estetico non comune; assumono, di fronte alla natura, una parte di protagonisti e di antagonisti, che ha una solenne gravità».

Il discorso, che si può in gran parte condividere, coglie bene il carattere delle incisioni di Melis Marini. All'effetto d'insieme si giunge, in questo come in molti altri casi, mediante una lunga elaborazione tecnica e formale che conferisce profondità di accenti e sapiente scansione di valori chiaroscurali all'immagine senza toglierle freschezza, attraverso interventi a puntasecca e soprattutto attraverso la granitura prodotta direttamente col pennello intriso nell'acido sulla lastra già sottoposta a morsura piana per i segni al tratto, al fine di approfondire le ombre ed esaltare i contrasti di luce.



183





## L'arte degli ultimi decenni e l'incontro con la xilografia

L'avvento del Fascismo non sembra lasciare, inizialmente, alcun segno sugli sviluppi artistici di Melis Marini. L'artista, che nel 1925 partecipa alla Mostra d'Arte Sarda a Cagliari<sup>132</sup>, in questa fase insiste su personaggi e situazioni della Sardegna interna e delle sue tradizioni popolari, in sintonia con la ricerca portata avanti da Ballo, Figari, Biasi, Delitala, dai più giovani Branca, Floris, Dessy, Ardaù Cannas e dalla folta schiera che, sulla scia di Delitala, affronta negli anni Venti la xilografia originale.

Non può dunque sorprendere che proprio in questo momento Melis Marini, l'iniziatore in Sardegna dell'incisione originale, attentissimo alle sue diverse espressioni, si accosti alla tecnica xilografica, che apprende da Remo Branca, insegnandogli, a sua volta, la puntasecca e l'acquaforte<sup>133</sup>.

Quest'esperienza, d'altra parte, traspare chiaramente in diverse copertine del '26 realizzate per le edizioni della Fondazione "Il Nuraghe", dove il segno si qualifica in funzione di una traduzione xilografica: quelle per diversi numeri dell'omonima rivista cagliaritana, per il dramma di Nicola Spano *L'uragano sulla tanca*, di cui progettò anche le illustrazioni interne (figg. 185-187), e per il volume di E. Pilia, *Il romanzo e la novella* (fig. 188)<sup>134</sup>. Rispetto alla grafica del certificato di licenza della Scuola serale di commercio annessa all'Istituto Tecnico Martini di Cagliari (fig. 189), ancora improntata alle eleganze floreali e liberty, si può rilevare un certo irrigidimento delle formule decorative che non è, a mio avviso, solo un portato dei tempi nuovi ma anche del suo approccio alla tecnica xilografica.

Si deve inoltre rilevare, nel suo operare artistico, una componente culturale importante, che consiste nel suo impegno a favore della manualità e del fare, forse in parte legato alle esigenze del viver quotidiano, ma anche, credo, alla sua concezione dell'arte come mestiere. Da una tale contiguità di concezione tra il lavoro dell'artista e quello dell'artigiano deriva la sua attenzione non solo all'incisione e alla grafica, ma anche ad aspetti più particolari della sua operosità. Mi riferisco all'allestimento della sala del Teatro Margherita curato insieme a Filippo Figari e Francesco Ciusa, per il ballo della Pentolaccia nel 1919<sup>135</sup>, ma soprattutto al suo pieno coinvolgimento nell'arte sarda applicata con la progettazione di un intero arredo in "stile sardo" per l'avvocato Loriga. Come scrive nel '24 il Musio, gli intagli, eseguiti da Oreste Barbini, si rifanno, integrandola, alla tradizione sarda, hanno andamento geometrico e sono ottenuti col solo mezzo del coltello, alternando in accoppiamenti simmetrici «figurine primitive, cani, cervi, uccelli fantastici». I mobili «appaiono di finissima eleganza e acquistano austerità da una patina speciale, lucida e scura che talvolta rende il tono e la solidità del bronzo antico». Egli affaccia il problema della legittimità dell'arte

184. CAMPIELLI AL SOLE, 1925  
olio su compensato; cm 27,5 x 28,6







185-187. L'URAGANO SULLA TANCA, 1926  
fregi per dramma in tre atti  
cm 3,5 x 9,9; cm 3,7 x 9,9; cm 4,5 x 9,9

188. IL ROMANZO E LA NOVELLA, 1926  
copertina; cm 20,5 x 14,3

189. SCUOLA SERALE DI COMMERCIO  
certificato di licenza; cm 31 x 39,7

del mobilio sardo, accenna alla sua recente storia, sottolinea la posizione anche teorica assunta in proposito da Filippo Figari; infine, constatando che le arche nuziali intagliate e i seggioloni istoriati e dorati vanno disperdendosi, conclude incoraggiando a conservare «i vecchi motivi, espressione ingenua di una razza vigorosa e tenace, adattandoli alle esigenze del moderno ammobiliamento»<sup>136</sup>.

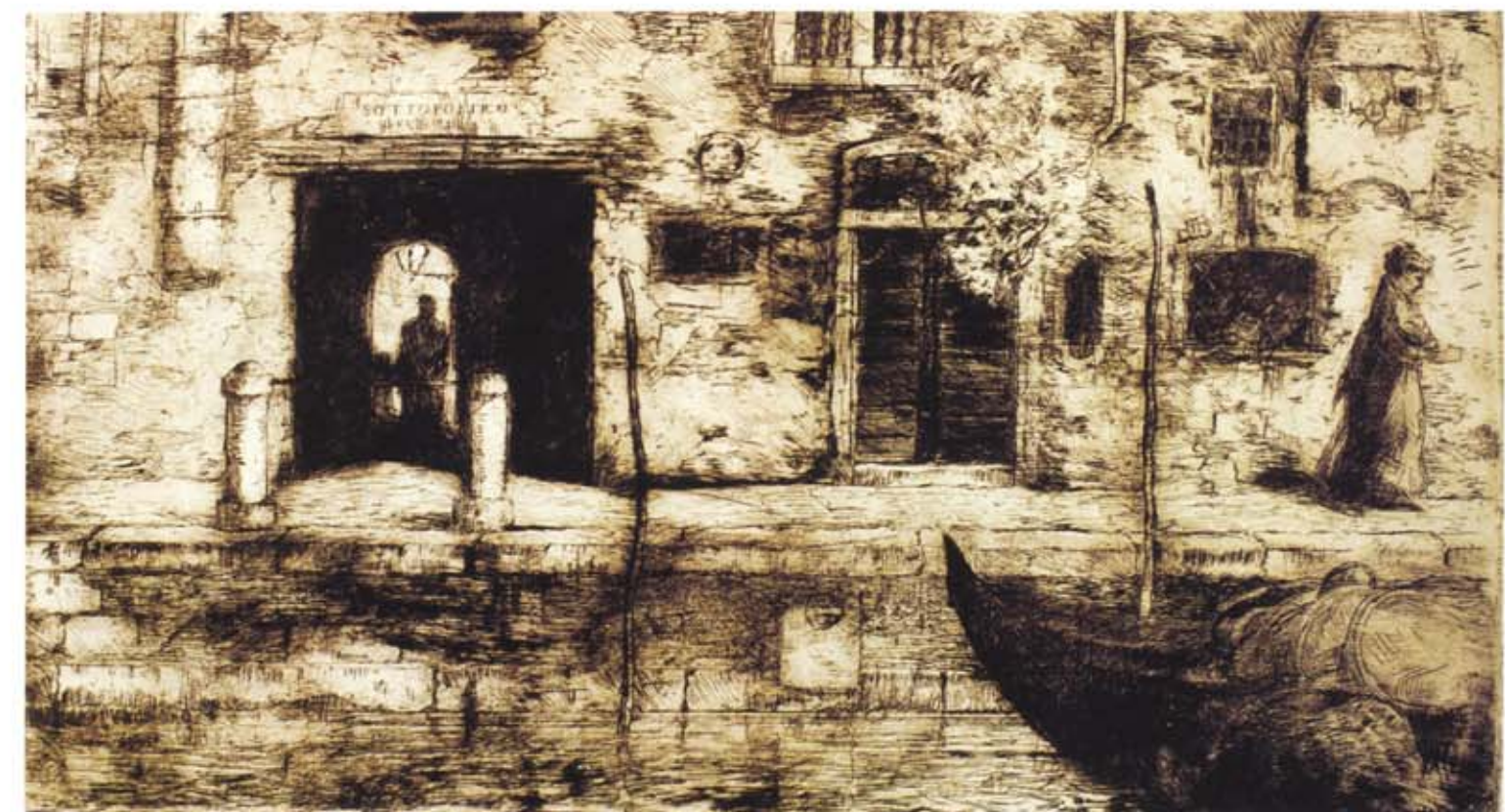
Sull'argomento, diversa la posizione di Giuseppe Fanciulli che nel 1926, senza spingersi ad un vero e proprio rifiuto come Antonio Ballero<sup>137</sup>, sulla rivista milanese *Lidel*, mette in guardia, anche in previsione della Fiera di Milano, dalle contraffazioni e dalle confusioni, dalla faciloneria industriale e dal cattivo gusto come rischi incombenti, ricordando che «la casa sarda ebbe una facciata austera»<sup>138</sup>. C'è da chiedersi se in qualche misura queste preoccupazioni fossero condivise da Melis Marini, amico fraterno di quest'intellettuale sensibile, direttore dal 1923 al 1927 de *Il Giornalino della Domenica*; in ogni caso nel 1927 egli collabora con Filippo Figari all'allestimento del Padiglione sardo alla Fiera Milanese, per il quale progetta mobili e dipinge vetrate<sup>139</sup>.

Ma intanto, già prima di quella data, dopo una fitta corrispondenza con l'editore Ulrico Hoepli, nel 1924 usciva, accompagnata da ampie, favorevoli recensioni, la seconda edizione del *Manuale*<sup>140</sup>; nel 1925 lo stesso Giuseppe Fanciulli ne *L'Illustrazione Italiana* dava ampio spazio a un'altra sua acquaforte e poco dopo lo additava in campo nazionale su *Emporium* come «Un maestro dell'acquaforte», segnalando inoltre *Fondamenta* (fig. 190), un rame che ha come soggetto «la molle Venezia», dove, in un luccichio d'acqua, «si specchiano pigramente le barche nere e le vecchie mura che hanno tutti i colori della nebbia e del sole!»<sup>141</sup>. Quest'incisione, cui si è altrove accennato, è la prova della ripresa di contatto con l'ambiente veneziano. Qui, con ricchezza di argomenti e senza alcuna timidezza, Melis Marini si confronta con uno dei riconosciuti maestri dell'Ottocento italiano, Mosè Bianchi, richiamandosi a un suo dipinto, *Fondamenta di Chioggia*<sup>142</sup>. È del 1925 anche l'olio *Campielli al sole* (fig. 184), di un colorismo che si ricollega alle sue esperienze veneziane del primo decennio.

Accanto ai soggetti sardi tornano numerosi in questa fase quelli veneziani, caratterizzati da un pittoricismo insistito. Un suo viaggio a Venezia nel 1924 è testimoniato da un bel disegno a penna



189



190

e inchiostro bruno su carta verde acqua raffigurante *Palazzo Montecuccoli*, che dà luogo a una bella acquaforte (tav. 357). Un altro soggiorno di almeno due mesi nell'amata città lagunare è attestato nel 1925 dalle annotazioni su alcuni disegni. È del luglio un disegno a matita con interventi a pastello rosso raffigurante vasi di fiori su una terrazza, da cui deriva l'acquaforte *Terrazza fiorita* (fig. 191) parzialmente ripreso, più tardi, nella xilografia *Vele e fiori*; allo stesso anno risale uno studio di barche a vela al tramonto, dal violento e quasi espressionistico cromatismo (pastello rosso su carta giallo arancio), da cui trae probabilmente spunto per l'acquaforte *In laguna*, già citata in rapporto all'influenza di Guglielmo Ciardi; ed è bene ribadire che l'acceso tramonto che tinge le sue *Vele in laguna* è stato probabilmente un forte stimolo per il nostro<sup>143</sup>. Al 1925 vanno anche riferiti il bel disegno a matita su carta grigia con interventi a biacca di un canale veneziano e il disegno preparatorio per l'acquaforte *Un cancello e un sedile*, mentre *Cantuccio di giardino alla Giudecca* dovrebbe essere precedente<sup>144</sup>.

Più difficile, per altre opere, stabilire se si debbano riferire ad esperienze maturate nel suo soggiorno veneziano del '25 o a quello del '29, testimoniato dalla data a margine del disegno preparatorio per l'acquaforte *Il ponte dei giardini pubblici* (tav. 361). Mi riferisco, in particolare, a incisioni come *La casa di Desdemona* (tav. 359); o come *Una sartina* – da mettere in relazione con un dipinto di medesimo soggetto (tav. 251) – che richiamandosi ad acquetinte della fase giovanile rivela però ben altra maturità ed esperienza tecnica. Questa difficoltà obiettiva a proporre una datazione per via stilistica delle acquaforti, quando non intervengano elementi esterni, dimostra che Melis Marini ha raggiunto in questo settore una piena maturità artistica e tecnica.

Nel campo dell'illustrazione, invece, i segnali sono contraddittori. Chiamato alla fine del 1927 a realizzare due copertine per *Mediterranea*, un'altra rivista cagliaritana che da posizioni affini a quelle de *Il Nuraghe* propone il rinnovamento culturale e morale dell'Isola, nella prima rappresenta un galeone nel porto di Cagliari, una scena «pittorica» che riecheggia quella di un pannello per il Palazzo Civico,

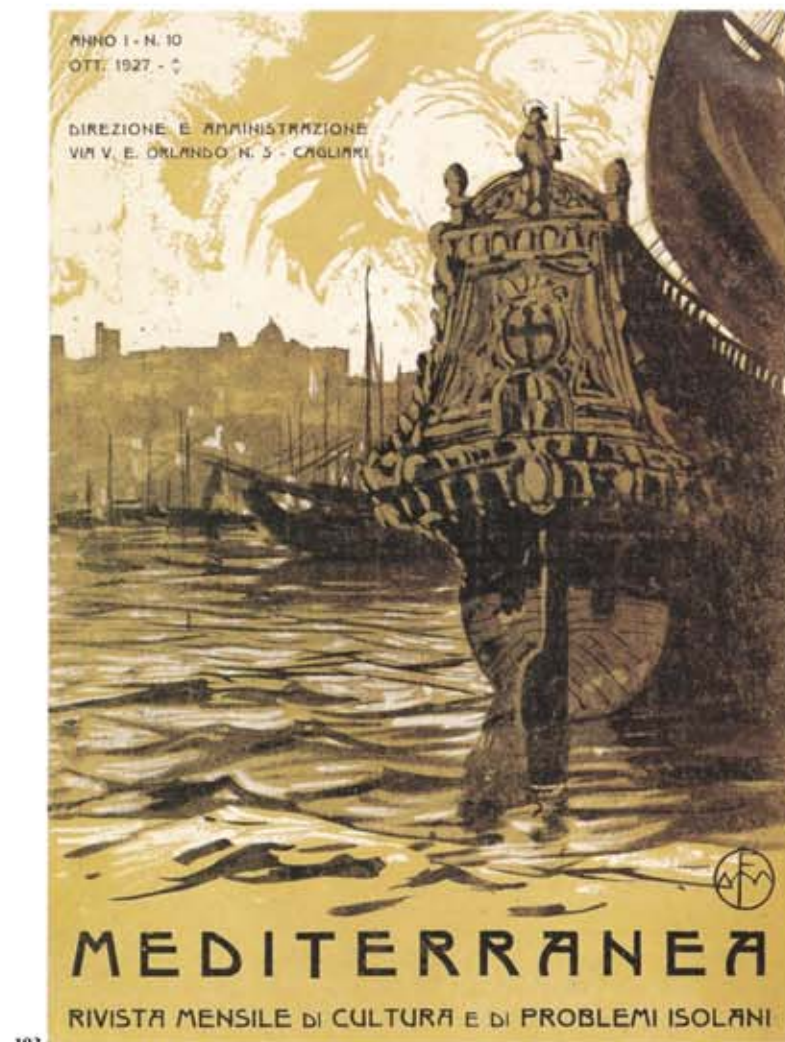
190. FONDAMENTA  
acquaforte e puntasecca; cm 20,5 x 37,3

191. TERRAZZA FIORITA  
acquaforte; cm 12,8 x 17,6



191





192

192. MEDITERRANEA, 1927  
copertina; cm 30,2 x 21,7

193. MEDITERRANEA, 1927  
copertina; cm 31,2 x 21,7



193

nella seconda si orienta verso una soluzione di eleganza decorativa più strettamente "grafica" (figg. 192-193)<sup>145</sup>.

Ma in quel momento Melis Marini si è già trasferito con la famiglia a Milano per gli studi universitari del figlio Enrico, compiendo una scelta importante anche dal punto di vista esistenziale. Una decisione difficile per l'artista, profondamente radicato alla sua città e alla sua terra, ben inserito nell'ambiente culturale e artistico e ormai professionalmente affermato. Credo che la traduzione del suo turbamento sia stata figurativamente espressa in una bella, emblematica acquaforte, *Il quadrivio* (fig. 194), la cui datazione ritengo di poco successiva a un disegno del '25 raffigurante un sentiero, con un cipresso in primo piano e altri nello sfondo (fig. 195). Con una drammatica alternanza di luci e ombre profonde, viene riproposto in primo piano il motivo del cipresso interrotto, ma in una scena pittorica inquieta, complicata sia dalle variate direzioni date (dal vento?) agli alti cipressi, sia dalla maggiore tortuosità dei due viottoli, sia dal loro incrociarsi in diagonale: quale contrasto con la quieta impaginazione del disegno, e soprattutto con la delicatezza sfumata dei segni dell'acquaforte *Il sentiero* (fig. 196), dove il nudo, essenzialissimo paesaggio è colto nella serena, malinconica dolcezza dell'alba!

Che la data del trasferimento sia quella del 1927 è dimostrato dai riferimenti alla Lombardia in calce a disegni che portano quella data, benché nella recensione della sua mostra personale tenuta subito dopo il rientro nell'Isola alla Galleria Palladino di Cagliari nel dicembre 1932 si dica che «da sette anni Melis Marini mancava dalla Sardegna»<sup>146</sup>.

In questo lungo periodo, tuttavia, Melis Marini non perde i suoi contatti. Nel dicembre del 1927 è infatti a Cagliari, dove prepara un grandioso presepio, oggi perduto, all'Istituto dei sordomuti<sup>147</sup>;



194

vi ritorna nel 1928 e partecipa alla grande mostra regionale allestita nel Palazzo Civico di Cagliari in onore del pittore e grafico cagliaritano Luigi Caldanano<sup>148</sup>; è presente nel 1929, quando si costituisce la "Famiglia Artistica Sarda", un gruppo attivo di promozione culturale, formato da artisti, letterati, pubblicisti impegnati ad unire le proprie energie per rompere «un isolamento letale» e «varcare il mare, portando dovunque le prove e l'eco dell'arte e del pensiero dei sardi, gridando l'orgoglio della sardità e la volontà di saldamente affermarsi»<sup>149</sup>. Quest'assunto, non lontano dai propositi e dalla cultura di "Strapaese", accomuna per la prima volta sotto un obiettivo dichiarato artisti e intellettuali sardi. Tra gli altri sono presenti, oltre a Melis Marini, Francesco Ciusa, Giuseppe Biasi, Mario Delitala, Stanis Dessy, Carmelo Floris, Remo Branca, Federico Melis, gli storici dell'arte Carlo Aru e Raffaello Delogu, e, tra gli intellettuali Raimondo Carta Raspi, Antonio Scano, Enrico Endrich, Giannetto Bua, Nicola Valle e altri.

Nonostante i propositi iniziali, il divario tra le diverse posizioni determina una spaccatura soprattutto tra artisti e giornalisti, cui segue il fallimento dei programmi della "Famiglia Artistica Sarda"<sup>150</sup>, incapace di trovare collegamenti necessari ad un'affermazione in campo nazionale del gruppo. Melis Marini, in ogni caso, non partecipa né alla I Mostra Sindacale d'Arte del 1930, né alla seconda del 1931, anche se una ripresa di contatti con la Sardegna interna viene segnalata dal disegno a penna e china del ballatoio ligneo di una casa ad Arzana, che ha tutti i caratteri di un disegno preparatorio per la xilografia *Il cieco*<sup>151</sup>. Sia il tema prescelto sia la tecnica xilografica con cui il disegno viene successivamente elaborato dimostrano, insieme ai frequenti ritorni in Sardegna, la sua volontà di tener saldi i rapporti con la propria terra e la tenacia dei suoi legami, e chiariscono le ragioni per cui le sue preferenze di fondo non mutano col trasferimento a Milano.

D'altra parte, né il panorama artistico italiano alla fine degli anni Venti, caratterizzato dalla compresenza di posizioni e di soluzioni culturali molto variate, né la situazione nell'ambiente milanese era tale da indurre Melis Marini, un artista non più giovane e profondamente ancorato al "sano verismo" della tradizione ottocentesca,

194. IL QUADRIVIO  
acquaforte; cm 17,5 x 20,1



195

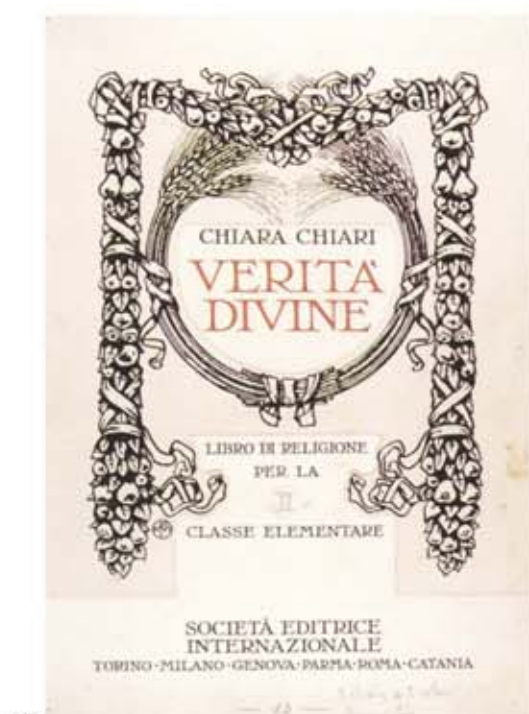


196

195. UN SENTIERO CON CIPRESSO, 1925  
carboncino su carta; cm 13,6 x 18,3  
coll. B.U.C.

196. IL SENTIERO  
acquaforte; cm 7 x 11,4





197. VERITÀ DIVINE  
copertina; cm 19,6 x 15,6

198. GLORIE D'ITALIA  
bozzetto per copertina; inchiostro  
e acquerello su cartoncino; cm 19,3 x 13,7

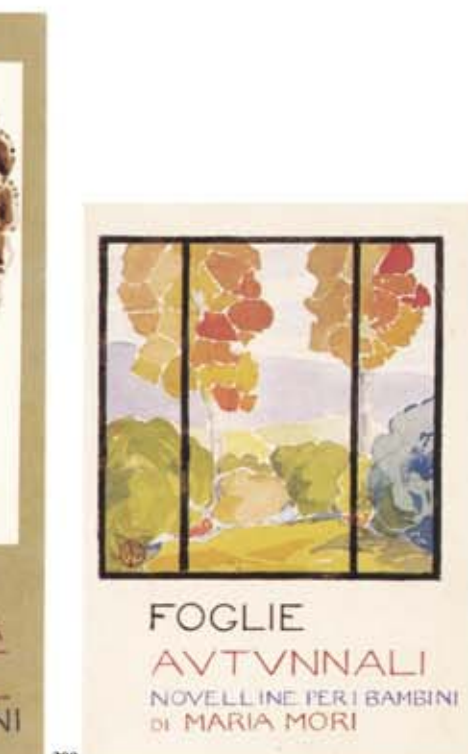
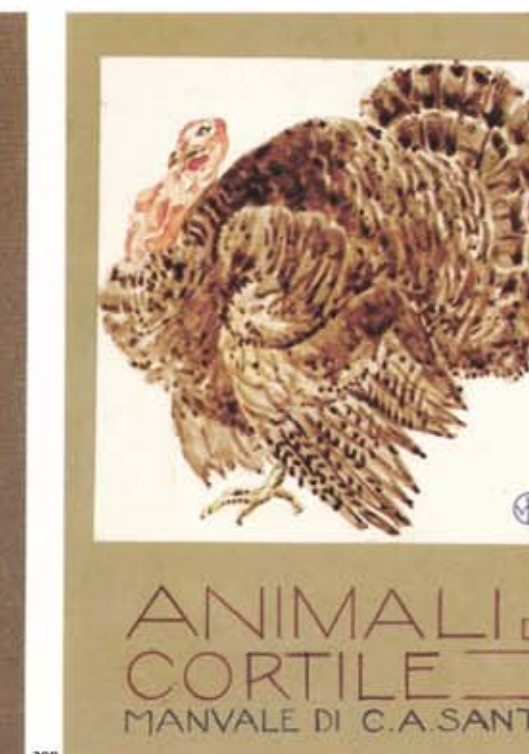
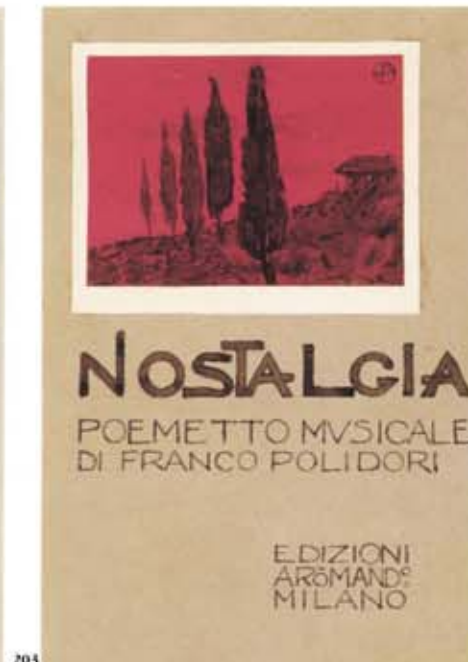
199. GLORIE D'ITALIA  
copertina; cm 19,3 x 13,7

200. LA STORIA DELLA CIVILTÀ  
copertina; cm 22,1 x 15

a deviare dalla sua linea. Il capoluogo lombardo era infatti dominato dalla presenza di Sironi, con la sua apocalittica concezione dell'uomo, e dalle diverse tendenze del "Novecento", divise tra il recupero arcaizzante della tradizione classica, l'aspirazione alla monumentalità e l'intimismo neonaturalistico, con cui convivevano le esperienze dei Chiaristi milanesi, del secondo Futurismo e dei primi Astrattisti lombardi<sup>152</sup>. Vi era oltre tutto una stanchezza diffusa per le lacerazioni del linguaggio e per la dissacrazione del passato operate dalle avanguardie storiche, di cui in larga misura s'era fatto interprete il movimento del Novecento, teso alla rivalutazione dei valori della tradizione nazionale, del mestiere artistico, dell'opera fatta a regola d'arte.

Dunque la posizione di Melis Marini nell'ambiente milanese non risultava anacronistica, né appariva necessario un mutamento di rotta. Semmai qualche novità si registra nei suoi interventi nel '28 e nel '29 come illustratore di importanti pubblicazioni della Società Editrice Internazionale, per il volume di Chiara Chiari, *Verità divine* (fig. 197), per *Il romanzo di Enea* della serie "Capolavori della letteratura", per i tre volumi de *La storia della civiltà* di Giuseppe Fancivlli e per *Glorie d'Italia* dello stesso autore (figg. 198-200)<sup>153</sup>.

In queste copertine e nei fregi al tratto che in qualche caso adornano le pagine interne, prevale la simbologia di un monumentalismo classicista insistito e talora ridondante, che in parte dà conto della materia trattata nel testo letterario ma in qualche misura si spiega con il condizionamento della retorica dell'imperialismo fascista (tav. 393). Difficilmente, tuttavia, la sua produzione di illustratore può essere collocata nel versante dell'arte "di regime". Un consistente numero di progetti per copertine si ricollega invece alla sua produzione di pittore e incisore. È il caso di *Tramonto dorato*. Romanza senza parole di Mario Orsi (fig. 201); di *All'ombra del vecchio pino*. Novelline di Giuseppe Fancivlli (fig. 202); dei due progetti per *Nostalgia*. Poemetto musicale di Franco Polidori, di cui uno quasi astratto nell'assolutezza del contrasto del nero sul vermiglio (fig. 203), l'altro, più naturalistico, influenzato dai Chiaristi lombardi; di *Malinconia*. Valzer lento di Mario Orsi (fig. 204), da mettere in rapporto con un bozzetto del '29 (fig. 205); dei progetti per la rivista *Il giardino italiano* (figg. 206-207); per la romanza *Plenilunio*, da collegare alla xilografia omonima, etc.<sup>154</sup>.





201. TRAMONTO DORATO. ROMANZA SENZA PAROLE  
bozzetto per copertina; inchiostro e tempera su cartoncino; cm 28 x 19,8

202. ALL'OMBRA DEL VECCHIO PINO. NOVELLINE  
bozzetto per copertina; inchiostro e tempera su cartoncino; cm 28 x 22,1

203. NOSTALGIA. POEMETTO MUSICALE  
bozzetto per copertina; inchiostro su cartoncino; cm 28 x 19,2

204. MALINCONIA. VALZER LENTO  
bozzetto per copertina; inchiostro su cartoncino; cm 27,1 x 23,5

205. PAESAGGIO, 1929  
bozzetto per copertina; inchiostro e tempera su cartoncino; cm 17,7 x 12,4

206. IL GIARDINO ITALIANO  
bozzetto per copertina; inchiostro su carta; cm 27,6 x 18,8

207. IL GIARDINO ITALIANO  
bozzetto per copertina; inchiostro su cartoncino; cm 25,8 x 17

208. ANIMALI DA CORTILE. MANUALE  
bozzetto per copertina; inchiostro su cartoncino; cm 21,9 x 15,9

209. FOGLIE AUTUNNALI. NOVELLINE PER I BAMBINI  
bozzetto per copertina; inchiostro e acquerello su carta; cm 23,2 x 17



210

210. TEMPO PIOVOSO  
acquaforte; cm 8 x 6,5

211. BARCHE SUL NAVIGLIO  
acquaforte; cm 13,7 x 25,5

212. STRADA DI VILLAGGIO NEL VARESOTTO  
acquaforte; cm 24,7 x 24,4

Una maggiore tensione verso l'aggiornamento del linguaggio e la semplificazione grafica dell'*affiche* si rileva invece nei progetti per le copertine di *Animali da cortile*. Manuale di C. A. Santini (fig. 208), *Uccelli esotici* di Guido Artini e soprattutto di *Foglie autunnali*. *Novelline per i bambini* di Maria Mori (fig. 209), dove l'immagine, costruita per mezzo di larghe tessere irregolari di colore puro dato ad acquerello, tende all'astrazione<sup>155</sup>.

Non vi sono invece rilevanti cambiamenti nei disegni, nelle incisioni e negli oli, cosicché si può dire che anche in quegli anni Melis Marini resta fedele al proprio mondo lirico (tav. 288), o, per usare un'espressione di Antonio Maraini che si direbbe forgiata per lui, alla propria «sensibilità rasserenante e aperta alla bellezza e alla sanità della natura»<sup>156</sup>. Forse appena un'eco del Futurismo si può cogliere nella maggiore energia del segno, che si carica di una certa drammaticità nelle acqueforti esposte nel '29 in una mostra collettiva sul Naviglio. Mi riferisco non tanto al *Ponte di S. Cristoforo* e al *Ponte dell'Ospedale Maggiore*, quanto al *Naviglio di S. Sofia*. Ma gli esiti delle nuove esperienze sono davvero minimi, anche se



211



212

il suo inserimento nell'ambiente milanese è ulteriormente testimoniato dalla sua partecipazione nel '31 ad una mostra nei locali della Libreria Mondadori, segnalata come una «compiuta rassegna dell'opera dei migliori incisori italiani». Non passa inosservata la presenza del «poetico» Melis Marini, «in traccia di forme inonbrate e sfumate, sitibonde di una spiritualità meditabonda e pensosa e in qualche modo tremante di occulta musicalità»<sup>157</sup>.

Certo, dunque, la sua sensibilità poteva riconoscersi nelle ragioni del gruppo dei letterati, critici e artisti che si riunivano a Bagutta più che nelle altre istanze milanesi o in quelle del «Gruppo dei 6 di Torino» o della «Scuola Romana». I disegni e gli oli di quegli anni, le sue squisite acqueforti, com'era accaduto per la produzione veneziana del '25, hanno i riferimenti più convincenti nella cultura artistica di fine Ottocento, nei *Navigli* di Emilio Gola e nei *Casolari rustici* di Pompeo Mariani<sup>158</sup>.

Oltre alla serie delle dieci grandi incisioni relative ai navigli milanesi<sup>159</sup>, di cui sono ulteriori esempi *Il naviglio di Gorla* e *Barche sul naviglio* (fig. 211), appartengono all'esperienza della città lombarda momenti lirici fermati su piccole lastre. In *Tempo piovoso* (fig. 210), per esempio, Melis Marini esprime in pieno le sue alte capacità di narratore e la sua sapienza tecnica, descrivendo il tremolare delle luci sull'asfalto bagnato e suggerendo lo stillare dell'acqua sulle foglie. Prevalgono però i luoghi e i momenti della vita paesana.

*Fienile a Calogna* (tav. 362), *Strada di villaggio nel Varesotto* (fig. 212), *Cortile rustico a Pasturo* (figg. 213-214), *Cortile rustico nel Varesotto* (fig. 215), *Viottolo in un villaggio del Varesotto* (fig. 216), *Antica casa a Golasecca*, *Piazzetta di villaggio in Brianza* (tav. 364)<sup>160</sup>, dimostrano che Melis Marini anche nel suo soggiorno lombardo è affascinato dalle vecchie case di paese dai muri sbrecciati, ricchi di memorie e di pittoricismo; che è attirato dal silenzioso, immutabile scorrere del tempo e della vita contadina in quegli antichi angoli di villaggio, nelle piazzole deserte e nei cortili quieti, dove le donne sostano all'ombra, intente al lavoro, e le galline razzolano. Le case, gli umili strumenti quotidiani parlano con il loro muto linguaggio. La presenza umana, quasi sempre solitaria, vista attraverso la laboriosità femminile, è messa in ombra e ridotta al minimo. Senza dubbio la maggior simpatia manifestata anche in precedenza



213

213. CORTILE RUSTICO A PASTURO  
carboncino e pastello su cartoncino; cm 32,7 x 24  
coll. B.U.C.

214. CORTILE RUSTICO A PASTURO  
acquaforte; cm 29,5 x 17

215. CORTILE RUSTICO NEL VARESOTTO  
acquaforte; cm 39,8 x 25,5

216. VIOTTOLO IN UN VILLAGGIO DEL VARESOTTO  
acquaforte; cm 35,2 x 25,2



214



215



216





217. POMERIGGIO DI FESTA IN BARBAGIA  
acquatinta; cm 33,1 x 24,7

da Melis Marini per la donna rispetto all'uomo, negli anni milanesi si accentua tanto che la figura maschile scompare del tutto. Anche la figura femminile, tuttavia, secondo un modo di pensare moderno non più antropocentrico, è marginalizzata e sopraffatta dal "paesaggio". Lo si può facilmente constatare anche negli oli di quegli anni: *Crepuscolo autunnale a Venezia*, forse del '29, *Crepuscolo invernale*, *Mattino di nebbia presso Milano*, *Una roggia a Viggiano* del 1930 (tav. 282) e *Nell'orto*.

In generale, però, rispetto alla precedente produzione i mutamenti stilistici son di scarso rilievo; né vengono del tutto meno i soggetti sardi. Nelle acqueforti, spesso rifinite ad acquatinta e a puntasecca, permane la ricerca di effetti pittorici e di vibrazioni luminose, mentre forse i tagli di luce tendono a una maggiore, geometrica arditezza. Particolarmente significava, in questo senso, *Strada di villaggio nel Varesotto* (tav. 363), dove il sole rompe le ombre per rivelare sul limitare di una casa due donne che conversano e una donnina nera che sta per scomparire in fondo al vicolo, oltre un portico tenebroso. C'è inoltre da segnalare un ampliamento delle dimensioni delle lastre, che forse gli consente di realizzare scene meno compresse, di maggior respiro. L'elemento vegetale è più insistito nelle acqueforti raffiguranti vicoli o piazzette di villaggi lombardi, come si può notare quasi esemplarmente confrontando *Viottolo in un villaggio del Varesotto* con *Pomeriggio di festa in Barbagia* (fig. 217).

Esistono, tra le due incisioni, diversi punti di contatto nella disposizione della scena e dei personaggi che animano questo mondo rustico. Il volto della donna in costume del villaggio barbaricino, appena rivelato negli aspetti salienti dall'ombra sotto il fazzoletto, per esempio, è reso in modo simile a quello della contadina lombarda che trasporta il suo fascio di fieno per la stradina scoscesa. Ci sono però significative differenze che riguardano innanzitutto la diversa distribuzione dei chiari e degli scuri. Infatti lo scorcio del villaggio lombardo è narrato attraverso una dialettica chiaroscurale meno contrastata rispetto alla drastica alternanza delle ombre, intensificate con interventi ad acquatinta, e delle vivide luci di quello barbaricino; i segni intessono una trama più leggera e vaporosa, raramente forzati al massimo delle possibilità offerte dalle morsure. Un ruolo importante giocano anche le chiome degli alberi sullo sfondo, ma soprattutto le foglie in controluce del fico, i cui rami si protendono nello spazio del viottolo con raffinato effetto decorativo.

Una scena di serena dolcezza, di rapporti equilibrati, dunque, quella che si svolge nel villaggio lombardo, dove la natura interviene per ingentilire lo spazio abitato dall'uomo.

Melis Marini, pur in un ambiente diverso, continua a prediligere antichi angoli di paese, piazzette silenziose, cortili rustici, che hanno diversi aspetti in comune con quelli sardi; e tuttavia la sua sensibilità acuta riesce a coglierne i caratteri distintivi. E si veda la rappresentazione quasi emblematica di un villaggio della Sardegna interna, *Casse di Arzana*, nella sua natura austera e petrigna, la sua scarificata essenzialità. Ritengo assai probabile che, come *Pomeriggio di festa in Barbagia*, quest'acquaforte sia stata realizzata nel '30 durante un suo ritorno in Sardegna<sup>161</sup>.

A partire da questa data, ma soprattutto dopo il rientro nell'Isola nel 1932, Melis Marini si dedica con continuità alla xilografia non intendendola più soltanto in funzione dell'illustrazione, ma nella sua accezione di incisione originale. L'esigenza, del tutto legittima, era quella di un proprio coinvolgimento pieno nella "famiglia" degli artisti sardi che, avendo individuato, a torto o a ragione, nell'intaglio ligneo una forma espressiva peculiare e con radici antiche, ormai quasi all'unisono si esprimevano attraverso la xilografia<sup>162</sup>.

Perciò, mentre nei primi anni Trenta artisti come Stanis Dessy, Carmelo Floris e Anna Marongiu seguendo il suo insegnamento o il suo esempio intraprendono la via dell'acquaforte, Melis Marini imbocca la strada della xilografia.

È l'incisione su legno, contrapposta a quella su linoleum, d'altra parte, a concentrare su di sé l'attenzione della critica e degli operatori, dando luogo soprattutto nel 1933 a un acceso dibattito che coinvolge sulla stampa Remo Branca, Battista Ardaù Cannas, Raffaele Angelo Oppo tra gli artisti, Raffaello Delogu, Ettore Cozzani e Luigi Servolini come critici. La questione, al di là della scelta – che pure ha un peso rilevante – del legno di testa o di filo o del linoleum, riguardava fondamentalmente la possibilità di realizzare immagini moderne utilizzando il legno di testa e i bulini rigati: materiale e mezzi che comportavano scelte estetiche ben precise, imbriglianti tecnicismi, non a caso impiegati nell'incisione di riproduzione. La questione che si poneva era, in ultima analisi, quella dell'incisione originale. Non a caso dunque finiscono sott'accusa tra tutti, per la loro scelta di campo sostanzialmente opposta, Remo Branca e Giuseppe Biasi<sup>163</sup>. Indubbiamente, anche Melis Marini aveva le sue opinioni in proposito, come le sue opere rivelano chiaramente e come si evince da un suo scritto su Vincenzo Bayeli, dove esalta il taglio elegante e severo delle sue xilografie e la «percezione netta e precisa del segno e del chiaroscuro, senza mezzi toni, sovente senza sfumatura», affidati «al valore, al puro contrasto dei bianchi e dei neri»<sup>164</sup>.

È stato ripetutamente riconosciuto che Melis Marini fu eccellente come acquafortista, ma si dà solitamente scarso credito alla sua attività di xilografo. Certo, le tematiche da lui affrontate sul legno sono simili, e anzi, come abbiamo già visto, egli talvolta ripropone sulla tavola soggetti precedentemente incisi all'acquaforte e perfino a puntasecca. Ciò non significa, però, che egli ricerchi attraverso questa tecnica i medesimi effetti. Al contrario ha la piena consapevolezza della sua peculiarità e non tenta mai di forzarne la natura. Se infatti nel rame persegue la fusione atmosferica, riscoprendo tutti gli accorgimenti usati dagli incisori del passato, dalle morsure per copertura alle graniture ad acquatinta della lastra, dalle velature sapienti alle raffinate e morbide inchiostrazioni, nel legno ritrova il piacere del segno nero sul foglio bianco – cui peraltro non ha mai rinunciato nei suoi disegni – e perfino un certo gusto per l'*à plat*, già emerso nella sua attività d'illustratore soprattutto nel primo Novecento.

La sua istintiva duttilità d'incisore lo orienta subito verso la massima semplificazione degli elementi del racconto, consentendogli di scartare un impiego troppo virtuosistico e descrittivo del bulino, di rifiutare le mediazioni dei passaggi chiaroscurali e di giocare sulle alternanze di bianco e nero. Una dialettica, quest'ultima, che offre, com'è ovvio, possibilità diverse a seconda della proporzione del rapporto, della qualità più o meno energica del segno, della prevalenza della "macchia" o del "tocco" sulla linea, del tratto breve e rettilineo su quello sinuoso, dell'utilizzo dei tratti incrociati o di quelli paralleli, e così via. Bisogna poi considerare, all'interno di questi rapporti, gli aspetti quantitativi: gli spessori e il ritmo dei segni, che possono essere sottili e ravvicinati o marcati e ben separati, l'ampiezza delle stesure e la frequenza del loro alternarsi, l'esistenza o meno di nette zone di giustapposizione, etc. La combinazione di questi e altri possibili, differenti dati, in se stessi molto semplici, può dar luogo a risultati assolutamente diversi e richiedere distinzioni molto sottili. Essi indubbiamente costituiscono gli elementi di un linguaggio che, pur mutando a seconda delle esigenze espressive, ha delle costanti che ci consentono di individuare lo stile di un artista.





218. SCORCIO DI PAESE, 1930  
inchiostro su carta; cm 20 x 18  
coll. B.U.C.



219. IL CIECO [1930 ca.]  
studio a china su cartoncino; cm 19,7 x 18  
coll. B.U.C.



220. IL CIECO  
xilografia; cm 18,5 x 17  
Galleria Comunale d'Arte, Cagliari

221. GLI ANZIANI DISCUTONO  
china e matita su cartoncino; cm 18,8 x 26,3  
coll. B.U.C.

222. PLENILUNIO IN BARBAGIA  
xilografia; cm 17,8 x 24,9  
Galleria Comunale d'Arte, Cagliari



Perciò all'interno delle possibili, innumerevoli varianti, vi è nella produzione di Melis Marini un aspetto che si ripete: l'uso del bianco e nero in funzione cromatica, mai come gradazione di grigi. E anche a questo proposito, osservando il panorama della xilografia in Sardegna, dobbiamo ricorrere a distinzioni critiche ancora più sottili, per apprezzare le differenze e definire la specificità della sua ricerca rispetto a quella di Delitala, di Remo Branca, di Stanis Dessy e dello stesso Biasi.

Quant'è diversa la loro concezione del mondo, tanto muta il loro orientamento nei riguardi dell'arte. Profondamente radicato nella cultura ottocentesca, lui stesso poeta e letterato, da sempre attento agli aspetti tecnici ed al mestiere, non sarebbe stato del tutto sorprendente se Melis Marini si fosse fatto coinvolgere nelle panie del legno di testa e dunque nelle sottigliezze descrittive con le implicite mediazioni di tono – dei grigi, dunque – nei passaggi chiaroscurali. D'altra parte non possiamo sottovalutare il fatto che Melis Marini, che pure amava l'arte dell'Ottocento al punto da collaborare attivamente con Raffaello Delogu alla grande mostra di pittura dell'Ottocento italiano tenuta nell'ottobre del 1934 presso la Galleria Comunale di Cagliari<sup>165</sup>, anche nell'acquaforte si era subito orientato con decisione verso modelli alquanto innovativi rispetto a una tradizione consunta dai virtuosismi del mestiere imposti dall'incisione di riproduzione, in larga misura affidata ai bulinisti.

Non accade mai, dunque, che Melis Marini indugi a cercare il tono, privilegiando subito, invece, il colore e giungendo il più delle volte a un pittoricismo che traduce il bianco e il nero in termini di pittura di tocco, di pittura di macchia. In questo senso la sua ricerca può trovare qualche consonanza soltanto con certe tavole di Floris<sup>166</sup>, mentre è ben lontana dalla tormentata ricerca del colore operata da Biasi, incerto, dopo le prime xilografie, tra l'esigenza della sintesi e quella del racconto, tra un certo espressionismo grafico – che lo spinge verso le contrapposte campiture bianche e nere – e un'esigenza decorativa che nella sua ricerca del colore finisce per intrigarlo nei graffiati intrecci dei grigi. Più tardi esce dall'*impasse* attraverso la cromolinografia, dove la giustapposizione quasi ad intarsio delle zone cromatiche, l'eleganza dell'impaginazione e del ritmo compositivo conferiscono alle immagini un'innequivocabile suggestione così da proporle come modelli alle generazioni successive<sup>167</sup>.

Una ricerca, quella di Biasi, lontanissima non solo dal pittoricismo di Melis Marini ma anche dal drammatico impeto espressionistico delle incisioni – spesso ingiustificatamente accostate a quelle biasesche – di Mario Delitala, che soprattutto nei primi legni utilizza il bianco e il nero come valori assoluti<sup>168</sup>, nonché dal colorismo di Stanis Dessy.

Per chiarire meglio il senso di queste distinzioni, apparentemente troppo sottili ma richieste dalle sostanziali differenze nella visione di questi artisti operosi nella stessa realtà storica e geografica, possiamo osservare che il cromatismo di Biasi, nelle linografie a più tavole, esclude la gradazione delle tinte, della luce e dell'ombra; si tratta pertanto di colore tendenzialmente timbrico e non di colorismo, che comporterebbe invece una ricerca tesa ad esaltare anche nel bianco e nero i suggerimenti cromatici, i "passaggi" impliciti nella variata combinazione della luce e dell'ombra. Di colorismo si può invece parlare per le xilografie di Stanis Dessy, fondamentalmente concentrate sulla figura umana, analizzata realisticamente con segni che, nella quantità di luce e d'ombra derivata dalla loro composizione e accostamento, tendono ad evocare gli effetti di vigorose pennellate, costruendo salde immagini, di una plasticità scultorea<sup>169</sup>. Remo Branca, poi, che come Dessy tende alla costruzione plastica della figura ma è poco sensibile al colore, afferma invece una visione monocroma. Nei suoi legni il fitto lavoro del bulino tesse trame incrociate il cui diradarsi determina graduatissimi passaggi chiaroscurali, ben lontani da effetti coloristici.

Tornando a Melis Marini, è opportuno a questo punto interrogarsi sul valore del suo pittoricismo e sulla sua specificità nel contesto della xilografia sarda.

Mi pare, innanzitutto, che l'interesse per il colore emerga anche quando, riducendo all'essenziale gli elementi del racconto e costruendo la scena per ampie campiture contrapposte di bianco e di nero, proprio lui, cultore delle delicatezze quintessenziali, s'accosta alle «sintesi larghe e costruttive» praticate dal Servolini e sostenute dal Delogu<sup>170</sup>. È quanto accade in due tavole ambientate ad Arzana, che per il ritorno di personaggi in costume rivelano la forte ripresa di contatto con la realtà isolana e il suo coinvolgimento nelle tematiche sardiste: *Il cieco*, dove la figura del vecchio al sole si inserisce in un contesto studiato nel citato disegno preparatorio del 1930 (figg. 218-220), e *Gli anziani discutono* (fig. 221), con un gruppo di personaggi in costume vagamente ispirati a quelli della *Serenata a bomborombò* di Mario Delitala, che per altro aveva impressionato lo stesso Biasi<sup>171</sup>. La stessa piazza del paese barbaricino è raffigurata in controparte in una bella xilografia, *Plenilunio in Barbagia* (fig. 222).

Il fatto risulta ancor più evidente in *Ultime notizie* (figg. 223-224), una xilografia pubblicata nel 1935 su *Mediterranea*<sup>172</sup> di cui esistono due bozzetti preparatori realizzati a penna, pennello e inchiostro di china nero e rosso. Rielaborazione di osservazioni nuove e di vecchi spunti, la tavola, pensata e studiata "a colori", è stampata con inchiostro bruno su un fondino rosato: il che risulta indicativo, intanto, di un disagio del nostro autore a servirsi del bianco e nero come valori assoluti; al tempo stesso, la cruda assolutezza dei due valori contrapposti viene stemperata in profonde equivalenze cromatiche, come si può valutare confrontando gli abiti delle due donne nei bozzetti e nella stampa, cosicché la differenza dei colori si traduce nella diversa intensità e vibrazione della luce.

Un discorso analogo si può fare per *Una finestra in Barbagia*, dall'accentuato pittoricismo, e perfino per una composizione essenziale e tendente alla planarità come *La luna sul sagrato* (fig. 225). Un tema, questo della chiesetta rustica dall'architettura elementare, ripreso in altre incisioni e in diversi acquerelli e monotipi. Nel caso della xilografia citata, il passaggio dalla versione in bianco e nero – che per la sua semplicità si direbbe collocabile tra le sue prime esperienze xilografiche – a quella a due legni, dimostra ancora una volta il prevalente interesse di Melis Marini per il colore.

223. ULTIME NOTIZIE  
studio a china su carta; cm 11 x 11  
coll. B.U.C.

224. ULTIME NOTIZIE  
xilografia; cm 10,1 x 10,1





Lo stesso atteggiamento si rileva in due disegni a inchiostro acquerellato (fig. 226) che utilizzano, oltre al bianco del foglio, il nero e l'azzurro dati con un pennellino per evocare la suggestiva immagine di un paese silenzioso sotto la fredda luce lunare: ne deriva *Plenilunio* (fig. 227), una xilografia a due tavole cui l'inchiostrazione conferisce una più calda tonalità rosata.

Risulta dunque abbastanza chiaramente da questi esempi la natura del suo colorismo: anche nelle tavole in bianco e nero, il valore di questa contrapposizione viene stemperato, sia sfrangiando i contorni per evitare la rigida giustapposizione delle campiture, sia ricercando, nel tono, sottili equivalenze cromatiche; quando poi si serve di più legni, misurato come al solito, l'artista non propone una gamma molto variata o tinte squillanti ma gioca su poche tonalità essenziali. Melis Marini, dunque, con sicura consapevolezza e utilizzando tutte le possibilità offerte dalla tecnica, ripropone sul legno la visione del mondo già espressa con afflato lirico o con garbato racconto negli oli, nelle acqueforti e nei monotipi.

All'interno della sua produzione xilografica si possono costatare differenziazioni stilistiche piuttosto decise, ma la mancanza quasi totale di date perfino nei disegni preparatori non consente di proporre una cronologia sicura, in un percorso che presenta fasi alterne, certo non privo di ripensamenti<sup>173</sup>. Si deve infatti innanzitutto rilevare che spesso le sue xilografie attingono a un repertorio d'immagini consolidato attraverso molteplici mediazioni, cosicché talvolta il loro valore non va molto al di là di una bella traduzione, come accade per *Una via d'Orvieto* e per *Il ritorno delle rondini*, o di variazione sul tema, com'è nel caso di *Vecchio motivo*, *Vecchia quercia* (tav. 368) e *Amore all'antica*.

Tentare una proposta di datazione su base stilistica, in casi come questi, è molto difficile, tanto più che accanto a composizioni dove prevalgono le stesure ampie e tendenzialmente piatte, ve ne sono altre giocate su effetti più pittorici e quasi pittoreschi. Le notizie riportate dai giornali dell'epoca sono scarse e contraddittorie. Anche qualche dato certo, che viene dalla pubblicazione di alcune sue xilografie nei *Quaderni* di Cesare Ratta e nella rivista *Mediterranea*, non consente tanto di tracciare una linea univoca di percorso quanto invece di verificare l'alta qualità tecnica raggiunta in queste immagini, propria di uno xilografo decisamente esperto.

Per quanto indicative, le date di pubblicazione nel 1933 di *Vele e fiori*, *La strada*, *La fonte* (tav. 370), nel 1934 di *Le mura del parco*, *Tramonto* (tav. 387) e *Una finestra in Barbagia*, o nel 1935 di *Fratelli* (tav. 384), nel 1936 de *Il salice* (tav. 374) costituiscono soltanto termini *ante quem*<sup>174</sup>. Ma già nelle prime opere pubblicate, oltre alla piena padronanza della tecnica Melis Marini dimostra di possedere anche una completa autonomia di discorso e di non volersi vincolare esclusivamente a tematiche regionaliste.

Così nelle "Note d'arte" del *Giornale d'Italia* dell'agosto 1934 Raffaello Delogu afferma che, senza tralasciare l'acquaforte, Melis Marini «ha cominciato a trattare la xilografia con una tale scioltezza di tecnica e tale un indovinato senso dei rapporti del bianco e nero, da mettersi subito a fianco dei migliori nostri xilografi, ciò a dire Mario Delitala (...) e Stanis Dessì»<sup>175</sup>. Queste qualità vengono sottolineate dallo stesso Remo Branca in un articolo sul *Popolo di Roma* circa la collettiva della Galleria Palladino tenutasi a Cagliari nell'ottobre di quello stesso anno, dove l'artista sassarese torna sull'argomento dell'incisione in legno, soffermandosi esclusivamente sulle xilografie di Giuseppe Biasi e di Felice Melis Marini. Mentre ritiene che non possano esser definite tali le xilografie di Biasi, in quanto, sfruttando gli effetti meccanici dei bulini rigati e le facili variazioni d'intensità del

grigio, costituiscono un compromesso tra la pittura e il disegno, Branca al contrario esalta i risultati raggiunti da Melis Marini nel legno che «affronta in pieno, con schiettezza, senza preoccuparsi di quel che hanno fatto gli altri, solo intento a far sempre affiorare la sua anima idilllica e chiara come fonte solitaria».

E in effetti Branca coglie nel segno quando rileva l'affiorare delle sue esperienze di acquafortista sia nel taglio corto e uniforme e nelle macchie paesistiche variate un po' alla maniera dell'acquatinta, sia nelle tematiche in cui prevale il suo temperamento idilliaco: «la campagna deserta dove le piante fremono al vento, le acque tranquille di uno stagno o d'una fontana che specchiano le luci del cielo e le ombre delle rive»<sup>176</sup>, mentre diversamente da quanto accade nelle coeve xilografie di altri artisti sardi la figura umana occupa un ruolo secondario. Un altro aspetto degno di nota nell'articolo del Branca, così attento ai dati tecnici, è che non si accenni minimamente a xilografie a più tavole. Esse invece sono presenti nella mostra del 1936 alla Galleria Palladino, tenuta con il delicato pastellista suo amico Anton Ettore Maury<sup>177</sup>.

Tra le opere pubblicate da *Mediterranea*, e dunque sicuramente eseguite prima di quella data, manca nel catalogo della mostra *La fonte*: quindi, le trenta xilografie presentate al pubblico in quell'occasione non costituiscono la totalità della sua produzione. Oltre a quelle monocromatiche già citate, esprimeva *Il ponte*, *La vetta*, *Frescura* (tav. 376), *Il solitario* (tav. 385), *Villa romana* (tav. 375), *Novembre*, *Festa campestre in Sardegna*, *La flottiglia* (tav. 377), *Vecchia quercia*, *Studio*, *Il salice*. Tra quelle a due legni, venivano esposte nella stessa occasione *La luna sul sagrato*, *Tramonto*, in tutte e due le versioni, e due varianti di *Una peschiera* (tavv. 383, 386) da mettere in rapporto con uno schizzo datato "Muravera 1935", *Amore all'antica*, *La noria*, *Sole di luglio*, *Calma*, *La vetta* (tav. 390); c'erano poi *Romitaggio* e, a quattro legni, *Luna di settembre* (tav. 389). Restano fuori da quest'elenco alcune belle xilografie che per le analogie stilistiche considero contigue al disegno di Arzana del 1930. L'alto silenzio e la poesia notturna del paese sardo nella rosata luce lunare di *Plenilunio*, evidentemente derivato da due disegni acquerellati e prossimo al progetto per copertina di *Il balcone fiorito*, così come quello di *Plenilunio in Barbagia*, è reso infatti



225. LA LUNA SUL SAGRATO  
xilografia a due tavole; cm 10,1 x 10,1



226. PLENILUNIO  
studio a china e tempera su carta; cm 13 x 17,3  
coll. B.U.C.

227. PLENILUNIO  
xilografia a due tavole; cm 9,8 x 19,8  
Galleria Comunale d'Arte, Cagliari







228



229



230

228. SOSTA SOTTO LA LUNA  
acquaforte; cm 15,7 x 22,7

229. UN CARRETTO, 1920  
matita, pastello e biacca su cartoncino  
cm 29,2 x 40,6; coll. B.U.C.

230. GIORNO DI RIPOSO IN OGIASTRA  
xilografia; cm 18 x 24,9  
Galleria Comunale d'Arte, Cagliari

231. MEDITERRANEA, 1933  
copertina; cm 32,2 x 22,9

232. MEDITERRANEA, 1934  
copertina; cm 32,2 x 22,7

233. MEDITERRANEA, 1937  
copertina; cm 29,9 x 21,2

attraverso ampie campiture dall'andamento tendenzialmente geometrizzante, i cui contorni vanno a sfrangiarsi come morbide pennellate che ne escludono lo schematicismo. Il confronto più immediato è con alcune incisioni ad acquaforte ed acquatinta collegate a un suo soggiorno a Golasecca nel Varesotto nel 1927<sup>178</sup>, caratterizzate dal contrasto tra la luce solare e l'ombra vibrante che costruisce diagonali spezzate e tuttavia nega ancora l'astrazione lineare. Una soluzione simile viene proposta in *Sosta sotto la luna* (fig. 228), un'acquaforte ricchissima di vibrazioni luminose e atmosferiche che canta ancora la dolcezza lunare sulle case e sulla piazzola dove sosta l'umile carro agricolo: vecchia fonte d'ispirazione per Melis Marini e protagonista di un suo bel disegno del 1920 (fig. 229), lo ripropone in *Giorno di riposo in Ogliastro* (fig. 230), indulgendo in dettagli descrittivi come quello – un *leitmotiv* – delle galline che razzolano. Dunque l'immagine del carro agricolo in sosta su un'aia, simile a quella preparata a tempera da Biasi per una incisione, al di là di questa xilografia pubblicata nel '36, ha diversi precedenti nell'opera di Melis Marini. D'altra parte anche in un'altra tempera e nella cromolinografia raffigurante un asino alla "mola" Biasi si rifà a *La macina*, un'acquaforte del cagliaritano ormai celebre<sup>179</sup>.

Evidentemente, Melis Marini ha contribuito alla diffusione di temi successivamente sin troppo abusati da tanta mediocre pittura di folklore, dunque anche a lui s'è guardato e non soltanto per l'acquaforte. Ma egli è stato soprattutto un riferimento per gli artisti più sensibili al fascino del paesaggio sardo: sia che lo sentissero con la lucida obiettività di Stanis Dessy, sia con la dolcezza ingenua di Dina Marnata, sia immergendosi nei suoi mistici silenzi e lunari solitudini, come il suo più diretto discepolo, Giovanni Dotzo<sup>180</sup>.

Il grande prestigio raggiunto in Sardegna come incisore e artista è anche provato dalla considerazione con cui la critica locale (da Raffaello Delogu a Nicola Valle, Giulio Manca, Eusebio Biocchi, Corrado Massa e allo stesso Remo Branca) segue le sue mostre, che soprattutto negli anni Trenta vengono allestite con continuità nella Galleria Palladino di Cagliari, alla cui fondamentale attività espositiva dà un importante, forte contributo. Si intensifica anche la sua presenza nel dibattito culturale, che va dalla difesa dei monumenti al restauro pittorico e agli interventi come critico d'arte, soprattutto nelle pagine de *L'Unione Sarda*<sup>181</sup>, e come organizzatore e segretario della grande mostra sindacale del 1936<sup>182</sup>.

Al di là del suo valore artistico, la sua dirittura morale e le doti di umana comprensione gli meritano il rispetto dei più accreditati artisti sardi del momento che si rivolgono a lui come a un autorevole maestro<sup>183</sup>.

A conclusione di questo *excursus*, che, per quanto lungo, necessariamente sacrifica aspetti interessanti dell'operosità incessante di quest'artista, giunto negli anni Trenta al limite del suo discorso creativo, si può ancora dire che Melis Marini non tradisce mai le fonti più genuine della sua ispirazione. Formatosi quasi da autodidatta sulle rive dello stagno di Santa Gilla, luogo d'incontro e palestra di una lieta compagnia di amici pittori, poeti e prosatori<sup>184</sup>, affascinato più tardi dalla laguna veneta, tanto nell'olio e nell'acquaforte quanto in xilografia, raggiunge i risultati più alti quando s'ispira ai fremiti della grande luce del tramonto o dell'alba sullo stagno, al tremolio del sole sulla laguna veneta, alla trepida luminosità notturna del mare, alle morbide ombre della luna di settembre, allo stagliarsi in controluce degli alberi nella campagna solitaria, al visionario tramonto su una noria.

Mi limiterò dunque ad accennare all'attività svolta nell'ultima fase della sua vita.



231

Come grafico, si deve rilevare da un lato il persistere della tendenza a trasferire sulle copertine i suoi temi e modi di pittore o d'incisore, dall'altro invece una stilizzazione più rispondente ai modi invalsi nella illustrazione del libro.

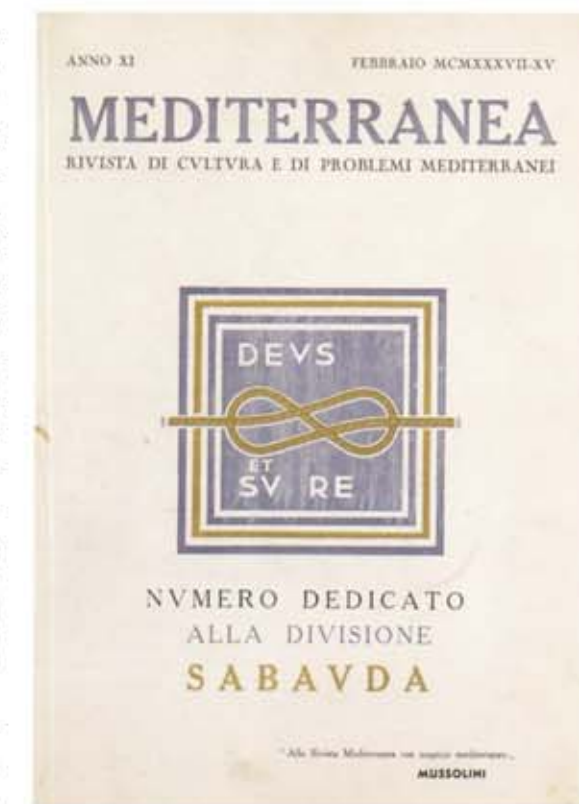
Dopo il rientro a Cagliari, nel 1933 riprende la collaborazione con *Mediterranea*, con una copertina ancora improntata a un monumentalismo classicistico (fig. 231)<sup>185</sup>.

È dell'anno successivo un'altra bella copertina per la stessa rivista, dove il rigoroso razionalismo della scritta non viene contraddetto dalla cornucopia, dal fascio littorio e dalla fiaccola (fig. 232); elegante e misuratissima, poi, quella del numero unico del '37 dedicato dalla stessa rivista alla Divisione Sabauda (fig. 233)<sup>186</sup>. Ma in precedenza collabora come grafico alle manifestazioni per il *XII Congresso Geografico Nazionale in Sardegna*, svoltosi a Cagliari e Sassari nel '34 (tav. 399). Nell'occasione viene stampato, come omaggio ai congressisti, l'albo di fotoincisioni tratte dalle sue acquaforti *Vecchia Sardegna*. Gli viene affidata inoltre la realizzazione della tessera e della cartolina commemorativa<sup>187</sup>, dove prevale ancora una volta il paesaggio; quanto al monumento, questa volta la scelta non cade su vestigia romane ma sulla chiesa medioevale di S. Pantaleo di Dolianova (fig. 234). La retorica del regime riemerge nel 1937 sia nel diploma per l'*Associazione Combattenti* (fig. 235), sia, in toni diversi, nei bozzetti di copertina del volume *La poesia del lavoro*, di D. Provenzal e F. De Franco (figg. 236-237)<sup>188</sup>. Nella copertina del '38 per il volumetto *Sunt Lacrymae* di Stefano Susini (tav. 394), Melis Marini ripropone invece un'immagine d'intonazione liberty<sup>189</sup>.

Quanto ai disegni dell'ultima fase, alcuni sono riferibili a due soggiorni romani nel '34 e nel '35: uno, raffinato, a carboncino e biacca su cartoncino grigio azzurro (*Presso la via Appia*), un altro a penna



232



233





234



235



236



237

e china del 1934 (*Villa Medici*), un altro ancora a matita del 1935 raffigurante una fontana, preparatorio per un grande disegno acquerellato della Galleria Comunale d'Arte di Cagliari, etc. In generale si manifesta, soprattutto nel disegno a matita, la tendenza ad evitare le minuzie con schizzi alla brava e la grande freschezza e rapidità del segno, quasi una nuova, più moderna e giovanile stagione; lo si osserva nella *Strada di S. Gregorio* del 1937, rielaborata nel progetto di copertina per una raccolta – mai pubblicata – di sonetti, *A zonzo*; negli scorci di Domusnovas nel '36, di Sardara, Gadoni, Meana Sardo nel '37, di Capoterra nel '38, di Isili nel '39, di Sordiana nel '40. A Sordiana si riferisce anche un disegno preparatorio per la xilografia *L'invito al convento*, che forse precede l'acquaforte, un po' modificata rispetto al disegno, *La porta del convento*.

Esistono poi dei bei disegni del 1938 del giardino Meloni a Decimomannu (figg. 238-240), altri del 1939 di casa Asquer a Musei, di cui uno su carta lucida preparatorio di un'altra celebre acquaforte, *Il frantoio*, altri ancora del '39, del '40 e del '42 a Sinnai (fig. 243). Tra le acquaforti della vecchiaia voglio ricordare *Ruderi*, databile dopo il '35, *La ghirlanda dei pini* (fig. 244), databile 1939 come il disegno preparatorio; della stessa data, pure segnata sul disegno preparatorio, è *Cantuccio tranquillo*, cui si collegano, stilisticamente, xilografie come *La casa chiusa*, *Piccolo cimitero* e *Il mulino abbandonato*; e ancora le raffinate acquaforti *Giardino abbandonato*, *Caccia minuta* e *Piccolo orto*; in quest'ultima acquaforte l'artista, ormai anziano, sembra risentire nell'impaginazione della suggestiva, particolare impostazione data da Mario Delitala ad alcune sue tele raffiguranti *L'aratura*<sup>190</sup>.

Ma Melis Marini in quest'ultima fase generalmente si limita a ripercorrere sentieri già battuti, anche quando usa la tecnica della litografia, con sei stampe originali per l'edizione di una cartella a bassissima tiratura<sup>191</sup>.

Qualche osservazione conclusiva mi sembra necessaria su Melis Marini pittore. Si deve intanto ricordare che la "pittura" in quanto tale era stata l'obiettivo delle sue spinte iniziali all'arte, della sua specifica preparazione accademica e, in via privilegiata, delle esperienze espressive ed espositive dei primi lustri della sua operosità professionale. È inoltre innegabile, come dimostrano i continui richiami a tale attività e le relative citazioni di testi figurativi eseguiti con le tradizionali tecniche ad olio, a tempera e ad acquerello, che oltre alla più ovvia qualifica di incisore e grafico gli compete a pieno titolo quella di pittore, tanto più se si considerano i buoni risultati conseguiti.

234. XII CONGRESSO GEOGRAFICO NAZIONALE IN SARDEGNA, 1934 cartolina celebrativa; cm 14,9 x 10,5

235. ASSOCIAZIONE COMBATTENTI, 1937 diploma; cm 34,8 x 24,6

236. LA POESIA DEL LAVORO, 1937 bozzetto per copertina; inchiostro su cartoncino; cm 22 x 14,1

237. LA POESIA DEL LAVORO, 1937 bozzetto per copertina; inchiostro su cartoncino; cm 21,9 x 14,3

238. GIARDINO MELONI, 1938 matita su cartoncino; cm 17,7 x 23,7 coll. B.U.C.

239. GIARDINO MELONI, 1938 matita su cartoncino; cm 23,7 x 17,7 coll. B.U.C.

240. GIARDINO MELONI, 1938 matita su cartoncino; cm 23,7 x 17,7 coll. B.U.C.



238



239



240



241. MATTINO DI NEBBIA PRESSO MILANO  
olio su tavola; cm 19 x 24,5







242. L'ORZO  
olio su tavola; cm 44,3 x 67

243. CHIESETTA A SINNAI, 1940  
matita su cartoncino; cm 26 x 33  
coll. B.U.C.

244. LA GHIRLANDA DEI PINI [1939 ca.]  
acquaforte; cm 24,3 x 39,4

245. NELLO STUDIO E FUORI  
bozzetto per copertina; inchiostro e pastello  
su cartoncino; cm 25,6 x 21,5

246. NELLO STUDIO E FUORI  
bozzetto per copertina; tempera e pastello  
su cartoncino; cm 29 x 23,6

247. NELLO STUDIO E FUORI  
bozzetto per copertina; inchiostro e tempera  
su cartoncino; cm 26,7 x 19,1

248. NELLO STUDIO E FUORI  
bozzetto per copertina; inchiostro e tempera  
su cartoncino; cm 25,3 x 19,3

Dunque, per valutare compiutamente la personalità del nostro artista non è possibile prescindere da un giudizio di valore sulla sua opera dipinta, in primo luogo perché la sua produzione figurativa avente carattere di "lavoro finito" è storicamente costituita in larga misura da oli; in secondo luogo perché la pratica specifica della pittura, che inizia prima dell'incisione, si sviluppa contestualmente agli altri settori della sua attività, dal disegno all'incisione e all'illustrazione, con i quali presenta una forte coincidenza dei fattori di evoluzione formale.

A questo punto mi pare opportuno chiedersi se esistano nei dipinti di Melis Marini caratteristiche strutturali che ne sanciscano l'autonomia estetica e una specificità formale rispetto al resto dell'opera. La risposta non può che essere affermativa. Circa la specificità formale, si può partire dalla considerazione obiettiva, solo apparentemente banale, che sia la materia prima, il pigmento, sia l'operazione tecnica, di natura manuale e strumentale diretta, danno risultati figurativi diversi rispetto alle altre tecniche artistiche, compreso il monotipo, che Melis Marini ha praticato senza interruzione a partire dal primo decennio del Novecento. In proposito, si impone qualche altra osservazione, non solo per i risultati formali raggiunti in questo campo, ma anche perché tra le altre esperienze di Melis Marini quella del monotipo si accosta più di tutte alla pittura, pur distinguendosi per una diversa consistenza materica e qualificazione dei rapporti luminosi, che insistono maggiormente sulla fusione atmosferica e sulle morbidezze tonali. I suoi monotipi, talvolta monocromatici o giocati su variazioni all'interno di poche gamme e di raffinati accostamenti, si possono dunque configurare come un fondamentale momento di passaggio dall'esigenza della pittura, dove pigmento e *ductus* assumono un ruolo importante, a quella dell'incisione, che non necessita del colore per evocare le immagini scaturite dalla memoria onirica o dalla sensazione visiva.

Siamo tornati, senza volerlo, nel campo dell'incisione. La prevalenza di questa peculiare espressione tecnica e linguistica sulle altre, anche esercitate ad alto livello e come la pittura organicamente imprescindibili dal *corpus* artistico, comporta la scelta di un settore d'eccellenza, di un particolare angolo visuale dal quale affrontare l'analisi di una personalità così ricca e di una tanto ampia produzione. Indubbiamente, l'organica valutazione della pittura, un campo dotato di autonomia sul piano critico e storico, risulta sacrificata, essendo stato evidenziato il grado più alto della proposta. È accaduto a Melis Marini, come a Delitala e a Stanis Dessy – non a Biasi, che d'altra parte si stenta a considerare incisore a pieno titolo –, che l'incisione sia diventata il punto di vista privilegiato, quasi obbligato, per valutare l'intera opera.

E tuttavia sul piano estetico e su quello dei messaggi esistono precise distinzioni, non perché con la pittura Melis Marini tenda a comunicare sentimenti diversi, ma in quanto trasmette differenti valori e sensazioni. A conferma basterebbe osservare come viene sviluppato pittoricamente il motivo elegiaco del paesaggio campestre, quello dell'infinito e del *continuum* acqua-cielo degli stagni o del mare, o della lirica e un po' sonnolenta pace dei casolari rustici, per renderci conto di quanto siano diverse le strutture della visione poste in causa.

Per ottenere la fusione tonale della scena pittorica e la luminosità della composizione, Melis Marini si serve di colori chiari cercando effetti di vibrazione e di sfocatura; al tempo stesso, per mantenere la fragranza e la struttura dell'immagine, esalta taluni dettagli figurativi attribuendo loro una squillante evidenza cromatica. Lo si può percepire già nei dipinti della fine del primo decennio del Novecento (fig. 242), nelle tele per il Palazzo Civico di Cagliari e, con maggiore evidenza, nella produzione successiva, mentre nella prima maniera



245



246



247



248



il chiaroscuro ha ancora una funzione, pur nella prevalenza di una realtà atmosferica misurata nei valori tonali, cromaticamente dimessa, adatta a sottolineare la tristezza dolce delle attese o la rassegnata umanità di alcuni personaggi. Negli anni Trenta, forse anche in rapporto alle esperienze in campo xilografico, mi pare che nella sua pittura intervenga una maggior fermezza nelle luci e una più salda strutturazione dell'immagine.

Senza scadere nella qualità, sempre almeno dignitosa, nella sua feconda vecchiaia indulge ancora, negli oli come nelle incisioni, alle tematiche che gli sono care, mantenendo un analogo ma altrimenti sottile accoramento lirico, che si esprime attraverso l'evidenza del transeunte, come l'alba sullo stagno, i crepuscoli invernali (*Malinconia*), e i mattini nebbiosi (fig. 241); o del permanente, soprattutto nel paesaggio terrestre, come in diversi dipinti eseguiti a Pirri: *La siesta*, del 1933, *L'orto tra le stoppie*, *Studio* (tav. 290).

Eppure qualche volta la semplificazione estrema degli elementi del racconto, l'accostamento di colori puri e luminosi determina impressioni sorprendentemente moderne, come nel caso di uno *Studio* (tav. 289) dove il vibrante giallo della campagna estiva confina col luminoso indaco delle colline, o come in un freschissimo acquerello, *Sotto il Terrapieno*, giocato su una variata gamma di verdi e azzurri e pochi tocchi di ocre dorate.

Nonostante queste limitate aperture, Melis Marini generalmente si chiude nei confronti delle nuove proposte dell'arte, anzi i suoi versi vengono spesso utilizzati a sostegno di posizioni critiche conservatrici<sup>192</sup>. Tuttavia non solo il suo prestigio come operatore culturale e come decano degli artisti sardi ma anche la sua specchiata probità di galantuomo d'altri tempi, non compromesso col regime<sup>193</sup>, gli conferiscono l'autorità per presiedere la giuria d'accettazione e ordinamento della Prima Libera Esposizione Regionale d'Arte, tenutasi a Cagliari nel 1945<sup>194</sup>.

Gli ultimi anni della vita sono ricchi di riconoscimenti e consensi: quelli con cui la critica locale accompagna le sue mostre, la nomina nel 1948 a ispettore onorario della Soprintendenza Bibliografica della Sardegna, quella a Presidente del Consiglio artistico e di studio dei problemi dell'Artigianato, e quelli, di più ampia risonanza, relativi alle cariche di consigliere dell'Associazione Nazionale per i "Paesaggi ed i Monumenti Pittoreschi d'Italia" e di Accademico di merito dell'Accademia di Belle Arti di Perugia<sup>195</sup>. Infine, un'altra gratificazione riguarda la sua attività di poeta: nel 1949, la sua raccolta di sonetti *Nello studio e fuori. Schizzi... a penna* che sino ad allora non aveva trovato un editore e per la quale aveva progettato in tempi diversi varie copertine (figg. 245-248), viene segnalata al Premio Nazionale Gastaldi e pubblicata l'anno successivo<sup>196</sup>.

A questi giusti riconoscimenti che premiarono la sua vita laboriosa, proba, dedicata all'arte e conclusa dopo una serena vecchiaia nel 1953, non c'è stato un adeguato seguito: scomparsi i protagonisti del suo tempo, l'opera di Melis Marini è andata verso una lenta obsolescenza, anzi è scivolata nel totale oblio della storia dell'arte e perfino dell'incisione nazionale; ma la stessa sorte è toccata a molti artisti sardi della sua generazione e di quella successiva. Una maggiore attenzione gli ha riservato la storiografia sarda, ma le sue delicate impressioni, il suo raffinato lirismo, la sua voce garbata hanno stentato ad imporsi all'attenzione della critica, soffocate dal clamore dei brucianti ma necessari mutamenti della società civile, del gusto e dell'arte.

1. Cfr. G. Fanciulli, "Un maestro dell'acquaforte: Felice Melis Marini", *Emporium*, Bergamo, vol. LXII, n. 368, agosto 1925, pp. 67-73. Il saggio è riportato integralmente su *Il Convegno*, Cagliari, anno IV, n. 1, gennaio 1951. Ma già prima, nel saggio "Feste d'arte e di fede a Cagliari", *L'Illustrazione Italiana*, Milano, anno LII, n. 20, 17 maggio 1925, pp. 405-408, dedicato alla mostra d'arte sarda di Cagliari, riferendosi alle espressioni degli artisti sardi assegna il primo posto a Felice Melis Marini, attribuendogli anche il merito di essere stato uno dei più fervidi animatori della manifestazione (è riprodotta con grande risalto l'acquaforte «Chiesa campestre in Sardegna»). Giuseppe Fanciulli visse a lungo in Sardegna ed intrattenne con Melis Marini oltre che rapporti d'amicizia, anche di collaborazione professionale. Gli affidò, infatti, la progettazione delle copertine di tre suoi celebri volumi, pubblicati dalla Società Editrice Internazionale: *Il Mondo Antico* (vol. I de "La storia della Civiltà"), *Glorie d'Italia*, *Il romanzo di Enea* (della serie "Capolavori della Letteratura"). Dell'amicizia pluridecennale con Giuseppe Fanciulli, che aveva sposato a Cagliari Marialù Cadeddu, resta traccia anche nella corrispondenza conservata nell'archivio della famiglia Melis Marini a Roma. Esiste, tra l'altro, una lettera del 29 dicembre 1948 nella quale, confermandogli l'ammirazione per la sua arte, il Fanciulli lo informa di aver utilizzato qualcuna delle sue «splendide incisioni» a corredo del proprio articolo "Fascino di Sardegna", che stava per uscire su *Scena Illustrata* (Firenze).

2. L. Servolini, *Dizionario illustrato degli incisioni italiani moderni e contemporanei*, III ed., Milano 1955, *ad vocem*. In una lettera del 10 maggio 1953 inviata alla famiglia Melis Marini in occasione della morte dell'artista, lo studioso, in quel momento direttore degli Istituti Culturali e Artistici della città di Forlì, lui stesso incisore di valore, scrive: «Per la mia posizione, forse più di altri ho sentito la forza del Suo ingegno. L'ho sempre ricordato e lo ricorderò con ogni onore nei miei libri, rispettando la consegna della storia. È stato un Maestro...» (archivio Melis Marini).

3. F. Melis Marini, *L'Acquaforte. Manuale pratico*, Milano 1916; la II edizione, riveduta ed ampliata, è del 1924. Esiste poi, della serie dei "Manuales Meseguer", la traduzione spagnola di Joaquín Arce, *El Aguafuerte y demás procedimientos de grabado sobre metal*, Barcelona 1954. In merito alla seconda edizione Hoepli, esistono nell'archivio di famiglia lettere dell'editore datate 3 gennaio 1921, 29 marzo 1923, 11 giugno 1924.

4. Cfr. M. G. Scano Naitza, "Tra sgorbie e bulini", *Sardegna Fieristica*, Cagliari, aprile-maggio 1983. Su Carlo Chessa e per gli anni della

sua formazione in Sardegna, dove fu litografo presso la litografia Dessy a Cagliari, si veda G. Saragat, "Carlo Chessa", *Vita Sarda*, Cagliari, anno I, n. 10, 2 agosto 1891, e la "Cronaca Spicciola", *Vita Sarda*, Cagliari, anno III, n. 10, 11 giugno 1893.

5. Cfr. M. Brigaglia, "Stanis Dessy incisore", in Paola Dessy, Enrico Piras, *L'opera grafica di Stanis Dessy*, Sassari 1977; S. Naitza, M. G. Scano, *Quarant'anni d'incisione in Sardegna 1930-1970*, Cagliari 1986, pp. 27, 42; G. Altea, *Regesto*, in *Stanis Dessy. Opere 1918-1982*, Sassari 1987, p. 269. L'influenza di Melis Marini su Dessy non si limita però, come vedremo, all'insegnamento dei primi rudimenti della calcografia ma si rileva anche in diversi dipinti degli anni Venti.

6. La data di nascita è indicata da L. Crespellani nella commemorazione dell'artista tenuta il 6 giugno 1953 nella Sala degli "Amici del Libro" e pubblicata su *Il Convegno*, Cagliari, anno VI, n. 6, novembre-dicembre 1953. La confermano L. Servolini, *Dizionario cit.*, p. 518; G. Nicodemi, in un saggio dattiloscritto inedito conservato nell'archivio Melis Marini, *Felice Melis Marini acquafortista, xilografo, pittore, scrittore*, s. d. (qui risulta anche che nacque al terzo piano di un palazzo in via Lamarmora); L. Muoni, nel catalogo della mostra a cura di S. Naitza, *Arte in Sardegna tra realismo e folklore*, Cagliari 1977, p. 69. Evidentemente errata la data indicata da R. Carta Raspi, *Artisti, poeti e prosatori di Sardegna. I contemporanei*, Cagliari 1927, p. 32. La morte lo colse, come dice il necrologio stilato dalla famiglia, nel tardo pomeriggio del 30 aprile 1953, quasi ottantaduenne (N. Valle, "Felice Melis Marini è morto ieri a Cagliari", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 1 maggio 1953). Tra i quotidiani che ne commemorarono la figura, *Sardegna Agricola* nell'articolo "La morte di F. Melis Marini", 15 maggio 1953, indica erroneamente la data del primo maggio.

7. Si veda il discorso commemorativo dell'ing. Dino De Gioannis per la morte di Enrico Melis sul *Bollettino dell'Associazione Nazionale Ingegneri Italiani. Sezione di Cagliari*, riportato anche ne *L'Unione Sarda*, Cagliari, 22 luglio 1922. Si veda inoltre sull'opera di Enrico Melis, Faust (D. Scano), "La nuova Cagliari", *Vita Sarda*, Cagliari, anno III, nn. 5 e 15, 2 aprile e 20 agosto 1893. Sulla questione del Mercato civico si vedano, inoltre, A. Del Panta, *Gaetano Cima. Un architetto e la sua città*, Cagliari 1983, figg. 71-94, e S. Naitza, *Architettura dal tardo '600 al Classicismo purista*, Nuoro 1992, pp. 305-306, sch. 93.

8. F. Melis Marini, "Così divenni incisore", *Il Convegno*, Cagliari, anno IV, n. 1, gennaio 1951.

9. Cfr. G. Spano, *Guida della città e dintorni*

*di Cagliari*, Cagliari 1861, pp. 24, 219.

10. Cfr. la rubrica "Cronaca di città. Arte", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 13 settembre 1894.

11. Cfr. L'Uomo che ride, "Cronaca mondana", *Vita Sarda*, Cagliari, anno II, n. 17, 18 settembre 1892. Si tratta evidentemente del Circolo Artistico Marghinotti, fondato nel 1891 sotto la presidenza di Renato Ciuffo. Cfr. *Statuto Sociale del Circolo Artistico Marghinotti*, Cagliari 1891.

12. Si veda, in proposito, S. Naitza, *Il Palazzo Civico di Cagliari*, Cagliari 1971.

13. Cfr. Cie, "Cronaca mondana", *Vita Sarda*, Cagliari, anno I, n. 17, 8 novembre 1891.

14. Per l'attività dell'artista perugino a Cagliari e sulle questioni relative al concorso, si veda S. Naitza, *Decorazioni nel Palazzo Vicerogio di Cagliari*, Cagliari 1981; è interessante rilevare che della Commissione giudicatrice faceva parte Enrico Melis (p. 126). A proposito del decoratore catanese cfr. invece M. Calvesi, A. Corsi, *Giuseppe Sciuti*, Nuoro 1989.

15. Così definisce Vittorio Levi l'anonimo redattore della "Cronachetta Letteraria Sarda", *Vita Sarda*, Cagliari, anno II, n. 6, 24 aprile 1892, nell'informare i lettori delle vicende del concorso indetto dall'Amministrazione Provinciale di Cagliari. Dei tre quest'ultimo è l'unico citato nella Relazione finale della Commissione giudicatrice, essendosi probabilmente ritirati il Bilancioni e il Fadda. Lo conferma il fatto che solo del Levi dà notizia S. D. N., "Concorso Artistico", *Vita Sarda*, Cagliari, anno III, n. 3, 5 marzo 1893. Per ulteriori notizie, cfr. S. Naitza, *Decorazioni cit.*, su Vittorio Levi: pp. 19, 95-96, 111, 117, 132 e nota 6; su Guglielmo Bilancioni: pp. 83, 105, 132 e nota 6; su Cosimo Fadda: pp. 19, 83, 132 e nota 6. Sullo scultore cagliaritano e sull'ambiente artistico sardo nella seconda metà del secolo si veda ancora S. Naitza, "Alcune considerazioni a proposito di Vincenzo Vela e della scultura dell'Ottocento a Cagliari", *Studi Sardi*, Sassari, vol. XXIII, 1975, p. 12 dell'estratto, e anche la nutrita notizia che compare relativa ai lavori del Fadda, col titolo "Arte", *Vita Sarda*, Cagliari, anno III, n. 13, 23 luglio 1893.

16. E. Costa, *Sassari*, vol. III, Sassari 1937, pp. 331-334. Ma si veda anche S. Manca, "Artisti Sassaresi", *Vita Sarda*, Cagliari, anno III, n. 18, 1 ottobre 1893.

17. Recentissima la mostra organizzata ad Orsei dal Centro Studi "G. Guiso", corredata da catalogo con saggi di Vittorio Sgarbi, Nicola Tanda, Nanni Guiso, Michele Carta, *Incontro con Giacinto Satta*, Nuoro 1993.



18. S. Naitza, M. G. Scano, *Antonio Ballero*, Nuoro 1986.

19. Se Corot, Millet, Daubigny e gli stessi Delacroix e T. Rousseau cercano di confrontarsi con la fotografia – come dimostrano le loro sperimentazioni con il *cliché verre* –, altri artisti, tra cui Ingres e Puvis de Chavannes, preoccupati dall'assoluta fedeltà al reale della fotografia, ineguagliabile con i mezzi della pittura, nel 1862 firmano un manifesto con la richiesta di protezione al governo francese contro di essa. Su questi problemi si veda P. Bellini, *Storia dell'incisione moderna*, Bergamo 1985, pp. 128-134.

20. La prima di queste associazioni, la "Société des aquafortistes" alla cui fondazione nel 1862 in Francia concorrono personalità come Daubigny, Manet, Courbet, Daumier, Delacroix, Corot, con la partecipazione di Baudelaire come teorico (cfr. nota 31), pubblica, con l'editore francese Alphonse Cadart, diversi albi d'incisioni. L'esempio viene presto seguito negli Stati Uniti, in Inghilterra, in Belgio e in Italia. Nel 1869 nasce infatti a Torino un'associazione di acquafortisti che pubblica periodicamente raccolte d'incisioni sotto il titolo *L'arte in Italia*. Cfr. P. Bellini, *Storia* cit., pp. 127-128, e S. Massari, F. Negri Arnoldi, *Arte e scienza dell'incisione*, Roma 1987, pp. 246, 269-270.

21. F. Melis Marini, *Nello studio e fuori. Schizzi a... penna*, Milano-Roma 1950, pp. 27-29. Programmata molto tempo prima, come attestano diversi progetti di copertina molto antecedenti a quello impiegato nella redazione finale, la raccolta, segnalata al Concorso Nazionale Gastaldi 1949 per la poesia, è costituita da 64 poesie che ruotano intorno ai problemi dell'arte e chiariscono pertanto le sue idee in proposito. Il sonetto fu ripubblicato in occasione della morte dell'artista a corredo di un articolo di A. Dettori, "Felice Melis Marini è morto! Lutto per la Sardegna", *S'ischiglia*, Cagliari, anno V, n. 4-5, aprile-maggio 1953, pp. 10-11.

22. F. Melis Marini, *Nello studio* cit., pp. 31-32.

23. Cfr. N. Valle, "Ricordo di Melis-Marini", *Il Tempo*, Roma, 9 maggio 1953; N. Valle, "Melis Marini pioniere di un progresso lento ma innegabile", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 30 maggio 1953.

24. F. Melis Marini, *Nello studio* cit., pp. 76, 78. Qui, probabilmente, c'è anche una polemica con la disinibita manipolazione dannunziana del linguaggio.

25. F. Melis Marini, *Nello studio* cit., p. 47.

26. A un soggiorno milanese (tra il 1908 e il 1911) e a contatti con illustratori come Marcello

Dudovich, Enrico Sacchetti e Ugo Valeri si accenna in G. Altea, M. Magnani, *Le matite di un popolo barbaro. Grafici e illustratori sardi 1905-1935*, Milano 1990, p. 179. Senza escludere un secondo periodo milanese, credo però che i contatti con grafici settentrionali e lombardi si fossero stabiliti già prima, come starebbero a indicare alcuni progetti per copertine del 1904 e l'attenzione riservatagli come illustratore da alcune importanti riviste.

27. Cominciano G. Altea, M. Magnani, *Le matite* cit., ad affrontare lo studio dell'attività d'illustratore di Melis Marini. Molti dei materiali relativi a questi aspetti del suo lavoro sono stati raccolti dallo stesso artista in un albo di proprietà della famiglia Melis, a Roma.

28. Pur non potendo esser definita un'allieva di Melis Marini, Anna Marongiu lo conobbe sin da bambina e ne ricevette incoraggiamenti sin dalle prime prove. Cfr. F. Melis Marini, "Un'artista scomparsa. Anna Marongiu", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 13 agosto 1941. Quest'eccellente acquafortista si dedicò anche all'illustrazione e in questa veste le sono venuti recenti riconoscimenti: è in progetto da parte della direzione del Dickens House Museum un'edizione del *Pickwick Papers* corredata dalle illustrazioni inedite di Anna Marongiu, cui è stata dedicata una piccola mostra (sono rimaste inedite anche quelle preparate per lo shakespeareano *Sogno di una notte di mezz'estate*).

29. Il disegno su cartoncino (B.U.C., albo V, n. 881) fa parte di un gruppo relativo a paesaggi romani, della campagna romana e dell'Umbria.

30. B.U.C., albo I, n. 77.

31. F. Melis Marini, "Così divenni incisore" cit. La citazione coglie la sostanza del pensiero di Baudelaire, ma quantunque virgolettata non è testuale. Cfr. C. Baudelaire, *Le arti figurative. Saggi di critica estetica*, a cura di Stefano de Simone, Torino 1961, p. 366 (nel saggio "Pittori e acquafortisti", precedentemente pubblicato sul giornale *Le Boulevard* il 14 settembre 1802).

32. Secondo L. Servolini, *Dizionario* cit., l'attività di acquafortista di Melis Marini inizierebbe nel 1906, quella di xilografo nel 1932. Altri fanno cominciare nel 1904 l'attività di incisore e verso il 1935 quella di xilografo (cfr. "La morte di F. Melis Marini" cit.).

33. Cfr. il catalogo *Arte e socialità in Italia dal realismo al simbolismo 1865-1915*, Milano 1979; e ancora A. M. Damigella, "Modernismo, simbolismo, divisionismo, arte sociale a Roma dal 1900 al 1911", nel catalogo a cura di D. Durbè, *Aspetti dell'arte a Roma 1870-1914*, Roma 1972.

34. Il più elaborato dei disegni in questione è realizzato a penna, inchiostro seppia e china su cartoncino, con l'annotazione "Un mercoledì a Campo di Fiori (Roma)" (B.U.C., albo II, n. 325). Un dettaglio con le due donne è il n. 321 dello stesso albo.

35. Cfr. L. Servolini, *177 Acqueforti di Giovanni Fattori*, Milano 1982, fig. 66.

36. Cfr. A. Mezzetti, *L'acquaforte lombarda nella seconda metà dell'800*, Milano, n. 333, s. d. (1935), p. 193, tav. 47; *Archivi del Divisionismo*, raccolti e ordinati da T. Fiori, con saggio introduttivo di F. Bellonzi, vol. II, Roma 1968, tav. 51; e ancora F. Luciani, *Stampe Italiane del Secondo Ottocento*, catalogo n. 9, Firenze, autunno 1983, fig. 133.

37. Cfr. G. Fanelli, E. Godoli, *La cartolina Art Nouveau*, Firenze 1985. Per Basilio Cascella cfr. fig. 567 e pp. 79-80.

38. Di questa mostra non ho reperito altre testimonianze che quelle contenute in appunti dattiloscritti nell'archivio Melis Marini e quella di A. M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, III ed., Milano 1962, *ad vocem*. È assai probabile che, in quella occasione, abbia visitato anche Venezia.

39. Su quest'autore, cfr. il catalogo *Federico Zandomeneghi*, Milano 1988. In particolare si vedano «La parigina» e «Rêverie» (figg. 37, 79).

40. Si veda "Bianco e nero alla Mostra artistica nella sala degli ingegneri", *La Lega*, 6 luglio 1902; dei 36 disegni in mostra facevano parte «L'antiquario», la «Ciociara», «Mercoledì a Campo dei fiori» e «Studi di teste». Cfr. inoltre N. A. (Nino Alberti), "Bianco e nero", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 6 luglio 1902; A. Ribera, "Una mostra", *Avvenire di Sardegna*, Cagliari, 30 luglio 1902; B. R., "Per una mostra di bianco e nero nelle Sale del Collegio", *Bollettino del Collegio degli Ingegneri ed Architetti della Sardegna*, Cagliari, n. 16, luglio 1902.

41. A. Ribera, "Una mostra" cit.

42. L'olio, che appartiene alla Galleria Comunale di Cagliari, è datato sul retro 1902-03. Gli viene dedicata da L. Muoni una scheda nel catalogo di S. Naitza, *Arte in Sardegna* cit., pp. 69-70, sotto il titolo «Mendicante seduto». La descrizione che ne fa Sardus (A. Ballero Pes), "La mostra del pittore Melis-Marini", *Corriere dell'Isola*, Cagliari, 16 gennaio 1912, consente però di identificarlo col dipinto esposto, sotto questo titolo, in una mostra personale tenuta dall'artista nel suo studio, nell'occasione aperto al pubblico. La notizia della mostra e l'elenco delle opere esposte compare anche in

"Una geniale mostra d'arte", *Corriere dell'Isola*, Cagliari, 10 gennaio 1912.

43. L'illustrazione occupa ampio spazio su *La Domenica del Corriere*, Milano, anno V, n. 52, 27 dicembre 1903, p. 9.

44. Cfr. "Il «presepio» al Ricovero di Mendicità", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 22 dicembre 1902; "Il presepio al Ricovero", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 26 dicembre 1902.

45. Cfr. "Una cartolina preziosissima", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 14 aprile 1903.

46. Per il disegno europeo di questo momento cfr. G. Fanelli, *Il disegno Liberty*, Bari 1981, che riproduce la xilografia di Behrens (fig. 392).

47. Cfr. "Al circolo degli impiegati", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 25 febbraio 1903; "Ricordando", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 28 aprile 1903.

48. Figari, Masala, Valli e Ruda furono carissimi amici di Melis Marini, che dedica loro alcuni sonetti (*L'Unione Sarda*, Cagliari, 13 novembre 1904).

49. Appartiene alla famiglia Balletto il bozzetto della lunetta commissionata per la loro cappella privata, la chiesetta di S. Simone a Sa Illetta. Come nel caso dell'«Addolorata» a olio su tavola (cm 55 x 40), di collezione privata cagliaritana, non firmata ma donata dallo stesso Melis Marini e pertanto presumibilmente di sua mano, la datazione si basa su dati esclusivamente stilistici. Quanto alla «Pietà», potrebbe trattarsi del bozzetto di un affresco per qualche cappella funebre del cimitero di Bonaria.

50. Cfr. la scheda n. 84 relativa a quest'acquaforte nel catalogo *Giovanni Fattori. Incisioni nella collezione Timpanaro*, Firenze 1987; e anche la scheda n. 70 a p. 117 redatta da D. Bacile relativa al dipinto di medesimo soggetto alla Civica Pinacoteca di Livorno nel volume *Arte e socialità* cit.

51. Di un soggiorno di dieci mesi si parla in "Esposizione d'arte", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 29 e 31 ottobre 1904. Abbiamo però ragione di credere che questo soggiorno veneziano di Melis Marini sia avvenuto in due tempi. Nel catalogo della mostra personale *Ricordi di Venezia*, tenuta alla Galleria Palladina di Cagliari dal 6 al 16 aprile nel 1935 (gli inviti sono firmati da Filippo Figari, nella qualità di commissario del Sindacato fascista di Belle Arti della Sardegna), si fa riferimento alle date del settembre-novembre 1903 e del gennaio-settembre 1904. Il che non contraddice la notizia di un soggiorno veneziano di dieci mesi cui si riferisce lo stesso Melis Marini nella lettera pubblicata su *L'Unione Sarda* del 18 novembre 1904 ("Una bella

lettera"), che fa seguito a un'altra sua dell'8 settembre pubblicata dallo stesso giornale col titolo "La canagliata degli anonimi", in risposta ad un attacco sul n. 245 de *L'Unione Sarda* del pittore Enrico Castagnino ai suoi sonetti, pubblicati ancora su *L'Unione Sarda* del 17 luglio, 28 agosto, 13 novembre 1904.

52. Il numero 27, che compare, in modo del tutto inconsueto sotto il titolo di quest'acquaforte, a mio parere non va inteso come una data ma come un numero d'ordine.

53. Cfr. A. Ribera, "Impressioni di Sardegna", *Natura ed Arte*, anno XIII, 1903, 1 maggio, pp. 744-753; 15 maggio, pp. 832-840.

54. G. Altea (*Le matite* cit., p. 179) si limita ad indicare le illustrazioni di Melis Marini in questa fase pubblicate su *L'Artista Moderno* tra il 1906 e 1907 (le copertine per la raccolta «Studi-Ricordi-Impressioni di paese», per «Festa di bimbi. Polka facile per piano» e per «Storia mesta. Romanza sentimentale» di Luigi Santini, nonché quelle per «Musica e musicisti. Gazzetta musicale di Milano»).

55. Sulle impressioni veneziane di Melis Marini esposte nella mostra con F. Figari parlano ancora Lella e Nella, "Una Mostra d'Arte. Filippo Figari e Melis Marini a Cagliari", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 16 novembre 1904, soffermandosi particolarmente su «Pioppi», sulla cartolina pasquale di Venezia con le cupole di S. Marco incorniciate entro tre tondi, su varie intestazioni o copertine di *Scena Illustrata*, e sul progetto per il manifesto dell'Esposizione di Milano del 1905, che fa parte dell'archivio Melis Marini.

56. Per i due progetti di copertina del ballabile «Attesa» la datazione si propone su basi stilistiche, non essendo stata rintracciata la pubblicazione; la data 1904 è invece iscritta nel progetto della copertina per il *Gazzettino delle Signore* (Milano) nel cerchietto sotto il monogramma; non ci sono date né altri elementi se non stilistici per datare allo stesso torno di tempo *L'Amica*.

57. Cfr. M. Muraro-Rosand, *Tiziano e la xilografia veneziana del Cinquecento*, Venezia 1976; G. Gaeta Bertelà, R. D'Amico, *Incisori veneti dal XV al XVIII secolo*, Bologna 1980; D. Succi, *Da Carlevarijs ai Tiepolo. Incisori veneti e friulani del Settecento*, Venezia 1983; S. Massari, F. Negri Arnoldi, *Arte e scienza dell'incisione*, Roma 1987.

58. Del Turner, autore di celeberrimi dipinti su Venezia, Melis Marini pubblica la vernice molle «Calma», tav. 20 nell'edizione spagnola del *Manuale*. Si veda, anche per i confronti con Whistler, L. Stainton, *La Venezia di Turner*, Milano 1986, p. 49, fig. 17.

59. M. Melis Marini, "Così divenni incisore" cit.

60. Su quest'artista si veda la scheda di E. Farioli nel catalogo *Il secondo '800 italiano. Le poetiche del vero*, Milano 1988, pp. 327-328. Le date relative a questi dipinti sono il 1876 per il «Bambino malato», il 1895-96 per «Funerali di un bambino».

61. G. Nicodemi, *Felice Melis Marini* cit.

62. Così lo definisce G. Granzotto, nel saggio "Un Pittore antico e nuovo" che apre il catalogo *Guglielmo Ciardi. Mostra antologica*, Pordenone 1986.

63. Cfr. *Guglielmo Ciardi* cit., tav. 27. L'olio è datato 1891, quindi dovrebbe precedere l'incisione ad acquaforte ed acquatinta di Mosè Bianchi «Bosco nel parco di Monza» (cfr. fig. 17, p. 212 del catalogo *Mosè Bianchi e il suo tempo. 1840-1904*, a cura di P. Biscottini, Milano 1987). Quest'incisione, a sua volta, può richiamare una di Melis Marini intitolata «Tre pioppi».

64. Per l'olio di Melis Marini «Casa comunale», S. Naitza, *Artisti sardi nella collezione civica 1900-1970*, Cagliari 1985, p. 36, propone la datazione intorno al 1910-15.

65. Il primo (B.U.C., albo V, n. 778) è caratterizzato da un acceso cromatismo; dal secondo deriva l'incisione «In laguna» (n. 743).

66. Cfr. per le opere citate dell'artista veneto *Guglielmo Ciardi* cit., tavv. 25, 27, 17, 14, 34, 9.

67. In un suo scritto inedito, *L'acquaforte nell'età moderna*, Grubicy si faceva assertore del procedimento della monotipia. Sull'opera dell'artista milanese cfr. A. Mezzetti, *L'acquaforte* cit.; *Incisioni lombarde del secondo Ottocento all'Ambrosiana*, Milano 1970; E. Lavagnino, *L'arte moderna. Dai neoclassici ai contemporanei*, vol. II, Torino 1956, pp. 971-973; P. Bellini, *Storia* cit., p. 59; C. Maltese, *Storia dell'arte in Italia. 1785-1943*, Torino 1960, p. 263.

68. F. Melis Marini, *Manuale* cit., pp. 186-188.

69. Cfr. "Esposizione d'Arte" cit., 29 ottobre 1904.

70. Quest'ultima redazione ha la scritta di copertina in lingua tedesca, ma non conosciamo gli altri dati della pubblicazione.

71. Questo bozzetto, studiato per la copertina della romanza «Balcone fiorito» (come risulta dall'indicazione a matita sull'albo dell'archivio Melis Marini) e per quella di «Musica e musicisti», fu pubblicato in *L'Artista Moderno*, Torino,



anno VI, 25 marzo 1907, p. 95. È infatti questa rivista milanese, come nota M. Magnani, *Le matite* cit., pp. 40-43, ad accogliere tra il 1906 e il 1908 una serie di tavole e bozzetti di Melis Marini, dalla tessera per il circolo filologico pubblicata il 10 giugno 1906, al bozzetto di copertina per «Storia mesta. Romanza sentimentale» di L. Santini (pubblicato il 25 marzo 1907, p. 120), al disegno per copertina per il concorso bandito dalla stessa rivista, dove la giuria gli preferì il bozzetto del Barucci, pubblicato nel numero del 10-25 febbraio 1908, p. 56, poi utilizzato per la copertina del 10-25 marzo 1908. Tutto ciò dimostra che i contatti di Melis Marini con l'Italia settentrionale (Venezia, Torino e Milano) erano piuttosto frequenti e forti. In un articolo pubblicato all'indomani della sua scomparsa («Felice Melis Marini è deceduto ieri a Cagliari», *Il Quotidiano Sardo*, Cagliari, 1 maggio 1953) si dice che «tra il '10 e il '20 si era incontrato a Milano con i più notevoli artisti, quali Enrico Sacchetti, Ugo Valeri, Marcello Dudovich ed altri tra i più giovani, più audaci, ma anche più grandi artisti del tempo». G. Altea (*Le matite* cit., p. 179) colloca questo soggiorno milanese e questa frequentazione artistica tra il 1908 e il 1911; non indica però su quali basi. È bene ricordare che nell'archivio di famiglia esiste un progetto di copertina per la rivista milanese *Gazzettino delle Signore*, del 1904, e un progetto di manifesto per l'Esposizione milanese del 1905.

72. Questi due monotipi sono pubblicati nella prima e nella seconda edizione del *Manuale*. Di monotipi e di acqueforti si parla per la prima volta nell'articolo relativo alla mostra del 1907 alla Passeggiata coperta del Bastione a Cagliari (Caballero, «Le feste di maggio. La mostra campionaria. III «Ars Sardiniae», *L'Unione Sarda*, 4 maggio 1907, che segnala, tra le incisioni, «L'olivo»). Un monotipo con lo stesso soggetto fu riprodotto invece nell'albo *Pro Sicilia e Calabria*, edito a Cagliari nel 1909. Quanto al progetto del libro *Sulla spiaggia*, conservato nell'albo della grafica di Melis Marini, ignoro se sia mai stato pubblicato.

73. Sulla cartolina-tessera per il Circolo filologico, pubblicata anche in *L'Artista Moderno*, Torino, anno V, giugno 1906, che raffigura una vaga testa di Minerva contemplante la luce entro un tondo toccato da fiori primaverili sorgenti graziosamente dalla parte inferiore mentre una lira ne spezza le tinte - cenere e nero -, si veda «Le conferenze del Filologico», *L'Unione Sarda*, Cagliari, 2 febbraio 1906; sulla cartolina-tessera per la «Lectura Dantis», stampata in tre versioni diversificate per colore e per costo dalla tipografia Meloni Aitelli di Cagliari, cfr. A. D'Angeli, «Le tessere per la «Lectura Dantis», *Corriere dell'Isola*, Cagliari, 13 maggio 1906. Bisogna anche citare alcune pergamene di Melis Marini ricordate dalla stampa: oltre a

quella del 1903 per Mons. Luca Canepa, nominato vescovo di Nuoro, va menzionata l'altra in onore di Carlo Fadda, rettore dell'Università di Napoli, del 1906 («La pergamena per Carlo Fadda», *L'Unione Sarda*, Cagliari, 13 febbraio 1906).

74. B.U.C., albo I, n. 221.

75. *L'Illustrazione Italiana*, Milano, anno LII, n. 30, 26 luglio 1925, p. 65.

76. Cfr. Caballero, «Le feste di maggio» cit. La mostra si svolse dal 28 aprile al 6 maggio.

77. Questo vecchio popolano, forse un mendicante, ricompare in un'ampia composizione a china del 1916 preparatoria dell'acquaforte «Sera di festa in Campidano» che si conserva alla Galleria Comunale d'Arte di Cagliari. Entrambi i disegni in B.U.C., albo II, nn. 267, 376.

78. Traggo la notizia da una lettera del 30 dicembre 1907 indirizzata a Roma al figlio «Felicino», già sposato ad Ersilia Meloni che è in attesa di un figlio.

79. Cfr. «La cartolina commemorativa», *L'Unione Sarda*, Cagliari, 21 ottobre 1907.

80. Cfr. «Scuola di pittura», *L'Unione Sarda*, Cagliari, 30 giugno 1908; G. Balestrieri, «Per un discorso inaugurale», *L'Unione Sarda*, Cagliari, 2 luglio 1908. Sullo stesso quotidiano il 7 agosto 1908 Melis Marini pubblica i sonetti «San Marco» e «In vaporetto»; il 6 novembre 1908 vi interviene ancora con l'articolo «Un artista» (Antonio Calvia).

81. Si vedano gli scritti di F. Melis Marini, «A proposito di un poeta dimenticato», *L'Unione Sarda*, Cagliari, 3 e 9 luglio 1897; «Pro Arte», *L'Unione Sarda*, Cagliari, 14 gennaio 1898; «Una tomba dimenticata. Giovanni Marghinotti», *L'Unione Sarda*, Cagliari, 18 ottobre 1901; «I nostri artisti» (Antonio Ghisu), *L'Unione Sarda*, Cagliari, 21 giugno 1905.

82. Quest'incisione costituisce la tavola 9 del *Manuale*, dov'è pubblicata nel 1916 con l'indicazione: «prova all'acquaforte e al tratto, grignatura con la cassetta».

83. Ci si interrogava sull'origine e la funzione di questi monumenti della Sardegna antica, come testimonia anche un articolo di U. Ranieri, «I «Nuraghi», nell'albo *Pro Sicilia e Calabria*, edito nel 1909 a Cagliari nello stabilimento tipografico G. Montorsi. Melis Marini è forse il primo artista a interpretare questo severo monumento come simbolo della Sardegna stessa. Ma non resta solo a lungo: ben presto infatti, proprio a Cagliari, R. Carta Raspi fu promotore di un ampio e articolato inter-

vento culturale teso alla promozione della cultura sarda, la Fondazione «Il Nuraghe», alla quale facevano capo una libreria, una biblioteca circolante, una bottega d'arte, la rivista e la casa editrice così intitolate. Autore di un panorama interpretativo dell'arte e della letteratura sarda in cui Melis Marini era compreso (*Artisti, poeti e prosatori di Sardegna*, del 1927), direttore della rivista *Il Nuraghe* e della omonima casa editrice, R. Carta Raspi ripetutamente gli affidò le copertine di alcune edizioni e della rivista. Sull'intervento in ambito letterario di R. Carta Raspi, si veda G. Pirodda, «La Sardegna», nel III volume della *Letteratura Italiana. Storia e geografia. L'età contemporanea*, Torino 1989, pp. 959-960.

84. L'acquaforte cui mi riferisco, «Gli anziani», datata 1922 sull'esemplare del Gabinetto delle Stampe della Biblioteca Universitaria di Cagliari, è invece già elencata nel catalogo delle opere esposte alla *Mostra d'arte promossa dal Circolo Universitario Cattolico*, Cagliari, maggio MCMXXI (1921). L'incisione è pubblicata nell'edizione del '24 del *Manuale* come esempio di morsura per coperture. Anche nell'acquaforte «Una casa ad Arzana», pure datata 1922, è suggerito un legame profondo tra le persone, l'albero e la casa.

85. *Pro Sicilia* cit. I due sonetti («I brillanti falsi di una signora» e «I brillanti veri di una popolana»), sono basati sulla contrapposizione di situazioni e punti di vista opposti, secondo uno schema frequente in Melis Marini; condotti con la solita garbata, facile vena, dimostrano la continuità del suo impegno anche in questo settore.

86. Le immagini litografiche cui fa riferimento la nota «Un calendario artistico», *Corriere dell'Isola*, Cagliari, 5 novembre 1911, appartengono al *Calendario Mensile Sardo* edito a Cagliari nel 1911 dalla Tip. G. Dessì e premiato con la medaglia d'oro all'Esposizione di Torino, Gruppo XXIII, Mostra del Calendario, Gran Palazzo del Giornale e della Stampa. Esse consentono di risalire all'origine di certi suoi soggetti, incisi talvolta a distanza di molti anni. Per esemplificare: il disegno riprodotto litograficamente «Lavandaie al fiume», datato 1905, dà luogo ad un dipinto ad olio di proprietà dell'Ente Flumendosa e a «Giorno di bucato», un'acquaforte databile al 1920; «Calma» (o «Stagno di Cagliari»), una splendida incisione del 1914, deriva puntualmente da un disegno del 1909; l'acquaforte «Passa il treno» nasce da un disegno dal vero eseguito nelle campagne di Sinnai nel 1910, e così via.

87. L'esecuzione dei mobili fu affidata all'ebanista Sturlese, mentre i ricami furono eseguiti dall'Educatando di S. Vincenzo di Paola a Cagliari. Le notizie sull'esposizione etnografica e

sul padiglione regionale sardo sono riportate, fra gli altri, da G. Bistolfi, «Il padiglione sardo», *La Tribuna Illustrata*, Roma, 16 settembre 1911.

88. Non vi furono sulla stampa del momento critiche negative, ma le reazioni si ebbero in seguito all'allestimento curato da Melkiorre Melis della sala regionale della Sardegna per la 92ª mostra dei Cultori e Amatori d'arte di Roma. Potrebbe riferirsi ai mobili disegnati da Melis Marini, però, Antonio Ballero («Uno stile che non esiste», *Le arti plastiche*, Milano, anno III, n. 18, 16 novembre 1926) quando richiama «una esposizione d'arte industriale tenutasi molto tempo fa in una grande città italiana, nella quale erano stati esposti certi mobiloni che si vollero chiamare di *stile sardo*, solo perché erano state copiate, ingrandendole, le vecchie cassepance della Barbagia di Belvi, con tutti gli uccellini e i pesciolini stilizzati, i pupazzi ed i vasi di fiori e le foglie geometrizzate». Ma il rifiuto di Ballero per lo stile déco, questa «mania collettiva» alla ripetizione di pochi elementi ornamentali stilizzati e schematici, che trova simili in certi tessuti e ricami della Sicilia, dell'Abruzzo, della Calabria come della Norvegia, Svezia, Russia, Romania, Serbia e paesi balcanici, è piuttosto rivolto a Melkiorre Melis e più in generale all'andamento delle arti applicate negli anni Venti: «Non si può sfogliare una rivista che contenga qualche cenno alla Sardegna, senza trovarvi almeno una testata disegnata da un artista sardo, coi soliti motivi presi dalle coperte, dalle bisacce o dai cestini isolani. Copertine di libri e di riviste, pergamene, ninnoli per salotti, pareti di camere: tutto è decorato allo stesso modo, fino alla noia, fino alla stanchezza».

89. Cfr. Sardus (A. Ballero Pes), «La mostra del pittore» cit. Ulteriori notizie si ricavano da «La mostra di Felice Melis Marini», *Il Logudoro*, Cagliari, 31 dicembre 1911, e da «Una geniale mostra d'arte», *Corriere dell'Isola*, Cagliari, 10 gennaio 1912. Tra gli oli erano in mostra «Vecchie fioraie», «E domani?» e «Le preferite; tra i ritratti, oltre a quello di «Carlo Ruda», un ritratto di Enrico, uno «Studio di testa» e un «Ragazzo campidanese». Le impressioni di paese portavano titoli come «Sole d'ottobre», «Tramonto di settembre», «Mattino di gennaio», «Tempo piovoso», «Poesia lunare», «Sardegna silenziosa», «Cantuccio tranquillo», «Strada di villaggio in Sardegna».

90. Il tema de «su fastigiu» è infatti proposto in un disegno di proprietà privata cagliaritano, proveniente dall'archivio della tipografia Dessì, forse la prima idea sviluppata in un altro disegno datato 1909, riprodotto nel citato calendario artistico del 1911. Quanto al bozzetto di copertina «Voci di primavera. Raccolta di canti popolari italiani» per un libro di Giuseppe Fanciulli, ignoro se sia mai stato pubblicato.

91. Cfr. G. Fanciulli, che quando intende riferirsi alle doti di colorista di Melis Marini, richiama i dipinti per il Palazzo Civico («Un maestro» cit.). Così Sardus, «La mostra del pittore» cit.; ancora Sardus, in relazione a «La Mostra Artistica alla Passeggiata Coperta», *Corriere dell'Isola*, Cagliari, 6 maggio 1912, si riferisce a Filippo Figari come al «signore del disegno e della forma» e a Melis Marini come al «signore del colore».

92. «La nonna» è indicata come esempio di tecnica ad acquaforte e acquatinta col processo dello zolfo; «Altri tempi!» come esempio di acquaforte a morsura piana (1 ed. del *Manuale*). L'acquaforte «Nunzia» deriva da uno schizzo datato «Pirri 1915», raffigurante la bimba con Maria e Grazietta (B.U.C., albo I, n. 248). Nello stesso albo sono da segnalare, per questi anni, disegni raffiguranti Enrico (n. 129), Ersilia (nn. 147, 232) e la spiaggia del poetto (nn. 168-171).

93. Il disegno preparatorio per l'acquaforte «Passa la processione» corrisponde a B.U.C., albo I, n. 56. Il tema è ripreso in una grande xilografia della B.U.C., di cui esiste altresì il disegno preparatorio (albo IV, n. 675). Per «Il ritorno delle rondini» esistono diversi studi (albo I, nn. 15, 137; albo II, n. 286).

94. La mostra, messa su alla svelta e senza pretese, comprendeva una sala per dilettanti e arti applicate, una per l'architettura, una per la scultura e per le caricature e una per la pittura. Melis Marini esponeva una decina di lavori, pieni di colore e di luce, ma nessuna incisione (cfr. Sardus, «La Mostra Artistica» cit.).

95. Melis Marini pubblica «Giornalisti italiani, visitate la Sardegna!», *L'Unione Sarda*, Cagliari, 11 marzo 1913, e i sonetti «Tempesta», «Un acquisto» e «La vera modella», *L'Unione Sarda*, Cagliari, 11 e 14 marzo 1913. Interviene ancora il 3 novembre 1914 su *L'Unione Sarda*, Cagliari, «A proposito di una nuova costruzione» (sulla facciata della Banca Commerciale di Cagliari); il suo nome è citato da F. Corona, *Guida di Cagliari*, Cagliari 1915, e compariva già a pagina 6 del dattiloscritto relativo. A questa guida era probabilmente destinato un progetto di copertina di Cagliari vista da Monte Urpino, conservata nel suo albo di illustrazioni e di progetti grafici (archivio Melis Marini).

96. Secondo G. Altea, M. Magnani, *Le matite* cit., p. 179, Felice Melis Marini «nel 1913 collabora ai giornali umoristici cagliaritano *Sale e... Pepe* e *La Tarantola*; nel 1914 alla rivista *Sardegna* di A. Deffenu». Nessuna di queste pubblicazioni presenta disegni firmati da Melis Marini né per esteso né col monogramma che usa normalmente già nei disegni di fine Ottocento e in tutta la sua produzione incisoria; mi

sembra da escludere, per ragioni stilistiche, che gli si possa attribuire qualcuna delle illustrazioni non firmate. Va invece segnalata, su *Sale e Pepe*, Cagliari, anno II, n. 8, 19 settembre 1914, una burlesca chiamata in causa del nostro: «Il 15 corrente cessava improvvisamente di vivere, coi conforti della SS. Religione massonica, con una speciale benedizione dei SS. Dionigi I, pontefice massimo, assistita da 17 consiglieri della maggioranza consigliare la nobil donna / Serietà / della nobil famiglia Dell'Arte / Ne danno il triste annunzio, costernati per l'immenso dolore, il figlio, G. A. Sartorio, sebbene anch'egli gravemente ammalato in seguito all'assalto proditorio di tre nemici della madre, le ombre di Michelangelo, di Tiziano e Felice Melis Marini, i quali dichiarano di sponger querela per diffamazione. Si prega di mandare denari: si dispensa da qualsiasi visita, dato il parere illustre di Carletto Aru...». Su *La Tarantola*, Cagliari, anno I, n. 13, 18 dicembre 1913, compare invece una sua divertente caricatura: un gatto nero con cappello in testa, col profilo del nostro autore, in posa felina su un piedistallo formato dall'intraccio delle lettere di Felis.

97. Cfr. *Varietas*, Milano, anno X, n. 113, settembre 1913.

98. Per il momento solo gli elementi stilistici mi portano a proporre la datazione subito dopo il '13 del progetto a pastelli per la copertina di R. Rossi, «Calma autunnale» (ma nell'annotazione a matita risulterebbe il progetto per la romanza «Sera d'autunno»). Tuttavia l'immagine (un cipresso in primo piano, due sassi, una barca in secca, lo stagno e i monti violetti) potrebbe essere stata elaborata anche in un periodo diverso. Più sicura la datazione del progetto per la copertina di «Le ultime rose. Romanza sentimentale» di G. Mattioli progettata per M. Le Venzi di Milano. Sul tema Melis Marini elabora una delle sue più belle incisioni, databile con buona sicurezza al 1916 sulla base di un disegno preparatorio (B.U.C., albo I, n. 179).

99. «Vecchio castagno», stampato nella II edizione del *Manuale* come prova con e senza velature, deriva dal disegno a penna e china su cartoncino datato «Tiana, agosto 913» (B.U.C., albo VII, n. 1074).

100. L'ipotesi di datazione si basa unicamente sulla qualità del segno, che si differenzia, per esempio, da quello di un'altra acquaforte, «Le comari», esposta nella mostra del 1923. Soltanto «Vecchie case ad Arzana» è tra quelle esposte nella mostra del '21, che tra le acqueforti comprendeva ancora: «Crepuscolo», «Le ultime rose», «Abbandono», «Una strada a Tiana», «Un giardino alla Giudecca», «Un nuraghe», «Fratelli», «Maestrale», «Studio», «Silenzio antico», «Calma», «Invalidi», «Il ponte», «Tristezza», «Tramonto»,



«L'oasi», «Gli anziani», «Pini marittimi», «Un nido», «I superstiti», «Pastore arzanese». Invece «Campanile in Ogliastro» compare come titolo ma non si riferisce a un'incisione. Cfr. il catalogo *Mostra d'arte* cit. «Vecchie case ad Aritzo», insieme a «Un campanile in Ogliastro», è riprodotta a piena pagina ne «La Sardegna nelle acqueforti di F. Melis Marini», *L'Illustrazione Italiana*, Milano, anno I, n. 1, 7 gennaio 1923, pp. 10-11.

101. Cfr. *Biassi nella collezione regionale*, Nuoro 1984 (in particolare la scheda n. 3, p. 85, di G. Altea).

102. Mi riferisco all'intonazione narrativa del dipinto di A. Ballero «Contos de fochile» del 1912. È invece del 1928 la «Festa campestre in Barbagia» pubblicata anche come «Corteggiatori in vista» e come «La sagra di S. Mauro», cui Melis Marini si ispira per la xilografia «Festa campestre in Sardegna», dove l'uomo in costume con una bottiglia in mano costituisce una precisa citazione dalla tela di Ballero. Riguardo all'acquaforte «Sera di festa in Campidano» la datazione proposta è indicata dal disegno preparatorio (B.U.C., albo II, n. 376) del 1916, contrassegnato dalla scritta «Studio per l'acquaforte: Pomeriggio di festa in Campidano». All'incisione Melis Marini giunge dopo una lunga elaborazione, testimoniata da un disegno del 1906 (n. 267), da numerosi schizzi del 1912 (nn. 437, 440-443, 449-450) e da un dettaglio raffigurante il suonatore di fisarmonica del 1916 (n. 444).

103. Si vedano di Stanis Dessy, «Cancellotto», «Cancellotto in campagna», «Il cancello», «Cancellotto rustico», «Cipressi a Troncone», «Maestrale», «S. Semplicio», «Agave», etc., in P. Dessy, E. Piras, *L'opera grafica* cit.

104. Se qualche suggestione si può cogliere in dipinti come «Autoritratto con cappello nero» del 1923, «Stagno di S. Gilla» del 1924, «Cagliari da Monte Urpino» del 1926 (e anche l'acquaforte del 1947), un preciso riferimento all'acquaforte «Gli invalidi» si individua nel disegno di Stanis Dessy raffigurante barche a secco, cui mi pare debba collegarsi strettamente l'acquaforte «Vecchie barche». Si vedano le figg. 133 e 236 e le relative schede nel volume *Stanis Dessy* cit., dove G. Altea, curatrice della sezione grafica, propone per il disegno la datazione 1927-30, per l'incisione il 1940. Escluderei però una tale distanza cronologica tra il disegno e l'acquaforte. Soggetti come «Barche in cantiere» e «Cagliari dallo stagno» (insieme a «Uomo di Narcao» e «La sosta») erano esposte nella mostra cagliaritana del '28.

105. Cfr. tav. 86 in L. Servolini, *177 Acqueforti* cit.

106. Cfr. tav. 80 in L. Servolini, *177 Acqueforti* cit.

107. Cfr. il foglio firmato e datato «S. Antioco 4 febbraio 1938» (B.U.C., albo IV, n. 735).

108. Il foglio è firmato col monogramma e con l'annotazione «Macomer 1914» (B.U.C., albo II, n. 453).

109. Cfr. S. Dessy, «Una storia vera», in *Mostra retrospettiva di Francesco Ciusa*, Sassari 1974, s. p. La datazione del 1916, anche per l'acquaforte «Madre e massaia» è confermata da un disegno di collezione privata cagliaritana raffigurante una bambina, la stessa che compare nel successivo disegno preparatorio e nell'incisione, con l'annotazione autografa «Modella: Irene - Pirri 1916».

110. Su questa scultura di F. Ciusa si veda quanto scrive nel dicembre del '59 F. Figari nel saggio «Il pane», riproposto nel volume *Mostra retrospettiva* cit.

111. L'acquaforte «Il ponte» era compresa tra quelle esposte a Cagliari nella mostra del '21.

112. Cfr., tra gli altri, «L'acquaforte», *L'Unione Sarda*, Cagliari, 28 settembre 1916.

113. *I tuoi figli, Sardegna eroica!*, a cura dell'Unione Femminile Italiana – Sezione di Macomer, Milano 1917. La copertina, raffigurante a tre colori l'immagine allegorica di un grande albero che gronda sangue dai rami spezzati, è riprodotta in G. Altea, M. Magnani, *Le matite* cit., p. 90, tav. 95.

114. F. Melis Marini, *Sorrisi durante la guerra*, Cagliari 1919 (pro orfani di guerra). La raccolta è formata da una trentina di sonetti che in uno stile piano e facile descrivono con ironia il portato della guerra nella città: ora il protagonista è qualcuno che traendo dalla guerra insperati guadagni non desidera vederla finire, ora è una servetta che spettegola sui padroni insofferenti del regime tesserato, ora uno studente ignorante che grazie alla guerra viene promosso all'esame.

115. Cfr. «La tomba di Domenico Alberto Azuni», *L'Eco di Bonaria*, Cagliari, n. 8, agosto 1921; «La tumulazione a Cagliari», *Il Giornale d'Italia*, Roma, 23 gennaio 1922. Le iniziative di Filiberto Farci e di Egidio Pilia per una sistemazione decorosa dei resti mortali dell'Azuni furono sostenute dall'Associazione della Stampa presieduta da Marcello Vinelli.

116. Il volume di Marcello Vinelli, che doveva essere stampato dalla tipografia Meloni e Aitelli, fu poi edito nel 1921 a Torino dai Fratelli Bocca. Il Vinelli era anche direttore responsabile del periodico mensile di agricoltura ed economia rurale *La terra sarda*, stampato nello stabilimento G. Serrelli di Cagliari. Dal primo

numero, del 30 maggio 1916, la rivista esce con la copertina di Melis Marini, immutata fino all'ultimo del 1918.

117. Cfr. U. Pais, «Profili: Felice Melis Marini», *Il Giornale d'Italia*, Roma, 4 febbraio 1923.

118. F. Melis Marini, *Manuale* cit., pp. 168-169. Per il dipinto dei Musei Civici di Monza «Fondamenta a Chioggia», si veda la tav. 106 e la relativa scheda redatta da M. L. Merighi in *Mosè Bianchi* cit., pp. 152, 325.

119. Il disegno preparatorio a penna e china su carta lucida (B.U.C., albo III, n. 556) porta l'annotazione: «Cagliari, Piazzetta del Monte, Maggio 1924». Per «Una porta del duomo di Cagliari», i confronti sono con l'acquaforte a morsura piana «Prima della processione» e con diversi disegni datati 1918 e 1919 (B.U.C., albo I, nn. 132-133).

120. Il disegno è in B.U.C., albo II, n. 406. Altri studi per «Il torchio» sono i nn. 403-405.

121. Esiste infatti uno schizzo segnato «Lanusei 1922», che si direbbe contestuale al disegno del '20. Sarei propensa a ritenerlo la prima idea per l'altro disegno, elaborato più accuratamente. Potrebbe comunque trattarsi di un'annotazione successiva. Entrambi i disegni appartengono alla B.U.C. (albo I, n. 224; albo IV, n. 662).

122. B.U.C., albo IV, nn. 701-702.

123. Cfr. «Lavandaie a Nuoro» («Sa tanca de s'Ena»), del 1925, tav. 64 del volume di S. Naitza, M. G. Scano, *Antonio Ballero* cit., p. 155. Il disegno preparatorio dell'acquaforte «Giorno di bucato» è tra quelli litografati per il Calendario artistico del 1911.

124. Il disegno preparatorio per «Una fontana in Trexenta» è in B.U.C., albo I, n. 172.

125. Cfr., tra gli altri, F. L. M., «La Mostra d'Arte Sarda», *Il Corriere di Sardegna*, Cagliari, 28 maggio 1921. Come risulta da *Il Giornale d'Italia*, Roma, dell'8 aprile 1921, Melis Marini faceva parte del Comitato esecutivo della mostra insieme al Taramelli, Cova, Rossino e Mossa. Esponevano, con sale individuali, i pittori Melis Marini, Figari, Biassi, Ballero, Mossa, Rossino, Delitala, Altara, gli scultori Ciusa, Usai, e altri.

126. Cfr. Lima, «Mostra d'arte sarda. Sala VI - Felice Melis Marini», *Il Risveglio dell'Isola*, Cagliari, 15 giugno 1921. Assolutamente positivi invece i giudizi espressi in occasione della mostra sulle sue acqueforti da G. Musio, «La Mostra d'arte sarda a Cagliari», *Il Giornale d'Italia*, Roma, 8 giugno 1921; da f. a. (Francesco Alziator), «Mostra d'arte sarda a Cagliari»,

*Il Giornale d'Italia*, Roma, 11 giugno 1921; da F. F. (Filippo Figari), «La Mostra d'Arte Sarda», *L'Unione Sarda*, Cagliari, 16 giugno 1921. Lo stesso Lima, per altro, non esprime alcuna riserva nell'articolo «Nello studio di Felice Melis Marini», *Il Risveglio dell'Isola*, Cagliari, 21 settembre 1921. Si vedano, inoltre, i giudizi di Rentintin, «La Mostra Sarda d'Arte», *Fulmini*, Cagliari, anno I, n. 4, 5 giugno 1921 e di Sardus (A. Ballero Pes), «La mostra d'Arte Sarda in Cagliari», *Nuova Sardegna*, Sassari, 10 e 11 giugno 1921.

127. B.U.C., albo I, n. 237.

128. Cfr. Kumar, «Artisti Sardi - Felice Melis Marini», *L'Unione Sarda*, Cagliari, 25 settembre 1919.

129. L'espressione è tratta da un articolo di F. Melis Marini, «Monte Urpino», *L'Unione Sarda*, Cagliari, 12 febbraio 1939.

130. Si veda: «La Sardegna nelle acqueforti» cit.

131. Alla Quadriennale di Torino del 1923 partecipano diversi artisti sardi, tra cui Ballero, Floris, Ciusa, Cabras, Dessy (con la scultura «Caino») e Melis Marini con otto acqueforti. Cfr. «Alla Quadriennale di Torino», *Il Giornale d'Italia*, Roma, 6 aprile 1923; G. B., «La Sardegna alla Quadriennale di Torino», *Il Giornale d'Italia*, Roma, 9 luglio 1923. Dalla breve notizia «Artisti Sardi» sullo stesso giornale del 29 aprile 1923 risulta l'acquisto da parte della Direzione della Quadriennale dell'acquaforte «La macina». L'acquaforte fu utilizzata da Melis Marini per una cartolina postale (cfr. nota 132). Si veda anche U. Pais, «Profili: Felice Melis Marini» cit. Sulla manifestazione cfr. G. Nicodemi, «Artisti e opere alla «Quadriennale» torinese», *Emporium*, Bergamo, vol. 58, 1923, n. 340, aprile, p. 223; n. 341, maggio, p. 308.

132. Sulla mostra tenutasi nel Palazzo comunale di Cagliari si vedano: G. A., «La Mostra d'Arte Sarda», *Nuova Sardegna*, Sassari, 28 e 29 aprile 1925; Lima, «La mostra d'arte sarda a Cagliari», *L'Unione Sarda*, Cagliari, 29 aprile 1925; Lima, «La mostra d'arte regionale», *L'Unione Sarda*, Cagliari, 1 e 13 maggio 1925; N. Ordioni Siotto, «Arte nuova ed antica», *Il Giornale d'Italia*, Roma, 23 maggio 1925; R. Branca, «Arte popolare e artisti d'oggi alla Mostra Regionale», *Il Nuraghe*, Cagliari, anno III, n. 27, aprile-maggio 1925, pp. 3-4. Il ruolo di Melis Marini nell'organizzazione della mostra risulta anche da due cartoline da lui inviate ad Antonio Ballero il 14 e 28 giugno 1925, che riproducono in facciata rispettivamente l'acquaforte «La macina» e il dipinto «Strada di villaggio in Ogliastro», nelle quali informa il pittore nuorese della vendita di cinque suoi lavori e di aspetti amministrativi, e gli dice di contare sulla «sua collaborazione per

una Mostra più completa e più numerosa da farsi in Sardegna» (cfr. S. Naitza, M. G. Scano, *Antonio Ballero* cit., p. 101, nota 34).

133. Cfr. R. Branca, *Maestri incisori di Sardegna*, Cagliari 1973, p. 50: «Appresi da F. M. Marini, in un pomeriggio del 1925, come si incide su rame, una punta secca e un'acquaforte. A lui trasmisi la gioia di incidere direttamente il legno...»; lo stesso autore però scrive che «solo nell'ultimo periodo della sua vita si dedicò saltuariamente alla xilografia» (*La xilografia in Sardegna*, Cagliari 1965, pp. 74-76).

134. *Il Nuraghe*, la rassegna letteraria di Sardegna diretta da Raimondo Carta Raspi, che aveva pubblicato nel 1924 le due acqueforti «Maestrale» e «Calma» (anno II, n. 18, luglio-agosto), nel 1926 esce ripetutamente con copertine progettate da Melis Marini (anno IV, n. 36, gennaio-febbraio; n. 37, febbraio-marzo; n. 38, marzo-aprile; n. 41, giugno-luglio, che ripropone la copertina per il dramma in tre atti di N. Spano, *L'uragano sulla tanca*, Cagliari 1926; n. 44, settembre-ottobre, che ripropone la copertina per il libro di E. Pilia, *Il romanzo e la novella*, «La letteratura narrativa in Sardegna», vol. I, Cagliari 1926). Nel 1927 (anno V, n. 49, febbraio-marzo) la rivista pubblica un articolo biografico su Melis Marini, tratto dal volume di R. Carta Raspi, *Artisti, poeti e prosatori di Sardegna*, edito poco dopo a Cagliari dalla Fondazione «Il Nuraghe», da cui si deduce che nel febbraio 1927 Melis Marini si fosse già trasferito a Milano. L'articolo è corredato dalle riproduzioni delle acqueforti «Tempesta», «Plenilunio», «Calma», «Maestrale».

135. G. A., «Carnevaleide», *Nuova Sardegna*, Sassari, 8 marzo 1919 dice che all'addobbo ha presieduto Melis Marini; i nomi di Figari e Ciusa, e anche quello di Piero Ciuffo, vengono fatti in altri giornali che segnalano l'avvenimento (cfr. «Il ballo della Pentolaccia al Margherita», *L'Unione Sarda*, Cagliari, 10 marzo 1919).

136. Dei mobili costruiti da Giuseppe Ennas e intagliati da Oreste Barbini su disegni di Melis Marini per la famiglia Loriga di Cagliari parlano G. Musio, «Arte sarda applicata», *Il Giornale d'Italia*, Roma, 10 ottobre 1924, e G. A., «Note d'arte», *Nuova Sardegna*, Sassari, 4 settembre 1924.

137. Cfr. nota 88. La polemica era forse soprattutto nei confronti di Melkiorre Melis, che aveva recentemente allestito il Padiglione sardo, tra l'altro riscuotendo notevoli consensi, per la 92ª Mostra degli Amatori e Cultori di Roma, dove Melis Marini esponeva acqueforti e monotypi, come risulta da A. Neppi, «Agli «Amatori e Cultori». Gli ambienti regionali», *Il Lavoro d'Italia*, Roma, 4 maggio 1926. Si veda anche

C. D'Aloisio da Vasto, «XCII Mostra Cultori e Amatori», *Le Arti Belle*, Roma, maggio 1926. Probabilmente nell'occasione di questa mostra Melis Marini compie un altro viaggio nella penisola. Il disegno (B.U.C., albo V, n. 875) è datato infatti «Civitavecchia 1926». Ma il 2 agosto dello stesso anno si trova ad Arzana, dove disegna a penna e china un gigantesco tronco d'albero (albo VII, n. 1051).

138. G. Fanciulli, «La casa sarda», *Lidel*, Milano, 15 agosto 1926, pubblica con grande rilievo anche alcune fotografie.

139. Cfr. «La partecipazione della Sardegna alla Fiera Campionaria di Milano», *Mediterranea*, Cagliari, anno I, n. 2, febbraio 1927; e anche S. P., «La Sardegna alla Fiera di Milano», *Mediterranea*, Cagliari, anno I, n. 6, giugno 1927, pp. 34-36.

140. Cfr. B. M. Luzzi, «L'acquaforte» di Melis Marini», *L'Unione Sarda*, Cagliari, 14 gennaio 1925; G. M., «L'acquaforte» di Felice Melis Marini», *Il Giornale d'Italia*, Roma, 31 agosto 1924. Fa riferimento al *Manuale* anche il lungo articolo di D. Broglio, «Note d'arte. L'acquaforte», *L'Unione di Lodi*, Lodi, 30 aprile 1925.

141. G. Fanciulli, «Un maestro» cit., p. 73.

142. Cfr. P. Biscottini, *Mosè Bianchi* cit., tav. 106 e la relativa scheda a p. 325, dove il dipinto dei Musei Civici di Monza viene datato al nono decennio dell'Ottocento.

143. Per «Vele in laguna» cfr. la fig. 32 del catalogo *Guglielmo Ciardi* cit. Il bel disegno di Melis Marini raffigurante barche a vela nella laguna è in B.U.C., albo V, n. 778.

144. Nel catalogo della mostra tenutasi a Cagliari nel 1921 è indicata l'acquaforte «Un giardino alla Giudecca»: ritengo sia da identificare con questa, che però è intitolata «Cantuccio di giardino alla Giudecca».

145. Cfr. *Mediterranea*, Cagliari, anno I, 1927, n. 10, ottobre; n. 11-12, novembre-dicembre. Le due copertine sono pubblicate da G. Altea, M. Magnani, *Le matite* cit., p. 144, figg. 187-196.

146. Cfr. «La Mostra di F. Melis Marini», *Il Giornale d'Italia*, Roma, 13 dicembre 1932.

147. Cfr. «Nell'Istituto dei Sordo Muti», *L'Unione Sarda*, Cagliari, 6 gennaio 1927. Vi collabora, per la decorazione delle sale arricchite da striscioni ammiratissimi, Tarquinio Sini.

148. Si veda il catalogo della *Mostra d'Arte dedicata alla memoria di Luigi Caldanzano*, Palazzo del Comune di Cagliari - Primavera



1928. Cfr. r. c. (R. Contu), "Alla Mostra d'Arte", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 13 giugno 1928.

149. Cfr. "Artisti, letterati e pubblicisti di Sardegna a convegno. La costituzione della «Famiglia Artistica Sarda»", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 4 giugno 1929 (si vedano in particolare i punti II e III della Carta costitutiva). Venne eletta una pentarchia col compito di promuovere iniziative artistiche e di cercare collegamenti col continente italiano (Figari, Biasi, Ciusa, Antonio Scano e Giannetto Bua). Biasi proponeva una partecipazione in massa alla Quadriennale Romana del '31 e l'organizzazione per l'anno successivo di una grande mostra a Cagliari; le speranze di F. Ciusa, che cercava di comporre il dissidio sorto tra artisti e giornalisti, erano espresse nell'articolo "Scorrazzate nel giardino della Famiglia Artistica", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 9 giugno 1929.

150. Il dissidio iniziò al termine della riunione del 2 giugno (cfr. "Dopo il convegno degli artisti sardi", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 5 giugno 1929). Ben presto si riconobbe il fallimento della Famiglia Artistica Sarda (G. Manca, "La Galleria d'Arte", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 13 novembre 1932).

151. Il disegno raffigura infatti lo stesso scorcio di casa ad Arzana con ballatoio ligneo, che ritorna in controparte nella xilografia pubblicata da R. Branca, *La xilografia* cit., tav. 32, col titolo «Vecchio al sole» e la data, che ritengo inaccettabile, del 1934.

152. Cfr. C. Maltese, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, Torino 1960; R. Bossaglia, *Il Novecento Italiano*, Milano 1979; R. Bossaglia, "L'ultimo Novecento", in *Annitrenta*, Milano 1982; M. Penelope, "Il tempo di Sironi", in *Mario Sironi. Opere 1902-1960*, Milano-Roma 1985.

153. La collaborazione alla Società Editrice Internazionale, che aveva sedi a Torino, Milano, Genova, Parma, Roma e Catania, inizia nel 1928 con la copertina per il volume di C. Chiari, *Verità divine* (libro di religione per la II classe elementare), e con quelle per i tre volumi de *La storia della civiltà* di G. Fanciulli; nel 1929 esegue tre copertine e 22 disegni al tratto per *Glorie d'Italia* di G. Fanciulli; nel 1937 esegue la copertina per il volume di D. Provençal e F. De Franco, *La poesia del lavoro* (letture per le scuole di avviamento professionale): per quest'ultima esistono diversi bozzetti. Non è invece nota la data di pubblicazione del volume di G. Fanciulli, *Il romanzo di Enea*, della serie "Capolavori della letteratura", di cui rimangono i progetti grafici per la copertina e 18 disegni in bianco e nero. Condivido l'opinione di E. Scotti dell'Ufficio Illustrazioni della Società Editrice Internazionale di Torino, che ringrazio per la cortese collabo-

razione, sulla datazione tra il 1928 e il 1930 dell'intervento di Melis Marini.

154. Di questi lavori conosciamo soltanto i progetti inclusi nell'albo dell'archivio Melis Marini.

155. Non sappiamo se i progetti siano mai stati realizzati.

156. Quest'espressione del segretario del Sindacato fascista delle Belle Arti, tesa ad esaltare un'arte di generale comprensione, sta nella presentazione al catalogo della Biennale del '34 (U. Nebbia, *XVII Esposizione Internazionale d'arte di Venezia*, Milano 1930).

157. Così si esprime D. Bonardi, "La Mostra della Stampa d'arte", *La Sera*, Milano, 2 novembre 1931, che menziona Melis Marini (prima di lui cita il Cisari, il Patocchi, Bruno da Osimo, Biazzi, Cantatore e Casanova). La manifestazione era promossa dall'Alleanza Nazionale del Libro.

158. Melis Marini tiene certamente presente di Emilio Gola un'opera come «Il Naviglio pavese a Milano» o «Naviglio a Porta ticinese», il dipinto pubblicato a corredo di un articolo di A. Marzocchi, "Addio, vecchio naviglio milanese!", *L'Illustrazione Italiana*, Milano, anno LVI, n. 15, 14 aprile 1929, pp. 584-585, contestualmente a due sue acquedotti (vedi nota 159); ma è assai probabile che conoscesse anche dipinti come «La serra», espressione di una delicata sensibilità nei confronti della poesia delle piccole cose, la stessa che si manifesta nell'olio «Casolari rustici» di Pompeo Mariani, così vicino a tante piazzette di villaggio amate da Melis Marini.

159. Cfr. A. Marzocchi, "Addio" cit., che pubblica «Il ponte di S. Cristoforo» e «Naviglio di S. Sofia». Esistono, nella raccolta della Biblioteca Universitaria di Cagliari, i disegni preparatori delle acquedotti «S. Cristoforo», il «Naviglio di S. Sofia», e «Ponte dell'Ospedale Maggiore» datati 1927 (B.U.C., albo VI, nn. 975, 972, 974). Vi sono poi del '28 i disegni preparatori per l'acquaforte «Il naviglio di Gorla» e per il «Naviglio presso via F. Sforza» (B.U.C., albo VI, nn. 965, 961).

160. Sono conservati alla B.U.C. (albo VI) vari disegni preparatori per acquedotti: «Una roggia a Vigentino» (n. 988), che dà luogo anche ad un dipinto a olio; altri relativi a Golasecca (nn. 946-947) e datati 1927, mentre sono del '28 quelli relativi a Calogna (nn. 950, 954-955); altri del '29 sono in rapporto a Pasturo in Valsassina (nn. 945, 952-953), etc.

161. Il disegno del '30 da cui deriva la xilografia «Il cieco», altrove intitolata «Vecchio al sole»,

porta l'indicazione "Arzana": è dunque probabile che «Case di Arzana» e «Pomeriggio di festa in Barbagia» nascano da disegni eseguiti in quell'occasione. Il fatto che la seconda delle due acquedotti, col titolo «Sera di festa in Barbagia», venga pubblicata come tavola fuoritesto in *Mediterranea*, Cagliari, anno IV, n. 8, 1930, non prova però che l'acquaforte non sia stata eseguita precedentemente. Il discorso vale anche per «Una porta del duomo di Cagliari», pubblicata lo stesso anno nel successivo numero della rivista.

162. Si vedano S. Naitza, M. G. Scano, *Quarant'anni* cit.; M. E. Ciusa, *L'opera xilografica di Mario Delitala fra identità e tradizione*, Milano 1987; *Stanis Dessy* cit. e bibliografia. L'affermazione in campo nazionale degli xilografi sardi, individuati come «scuola», è sostenuta da Luigi Servolini, Cesare Ratta e, sulle pagine de *L'Eroica*, da Ettore Cozzani.

163. Sulla questione, appena accennata da M. Cao Volpi, «L'opera grafica di Giuseppe Biasi. Esordi e continuità di un segno», nel volume in collaborazione con M. E. Ciusa, *L'Isola nelle correnti*, Milano 1985, pp. 103, 110 (note 39, 42), viene ripresa da chi scrive nel citato catalogo *Quarant'anni*, pp. 24-25, 36 (nota 8), e da G. Altea, *Stanis Dessy* cit., pp. 43-45, 52 (note 32-42).

164. Cfr. F. Melis Marini, «Un xilografo sardo. Vincenzo Bayeli», *Mediterranea*, Cagliari, anno VIII, n. 7-8, dicembre 1934, pp. 18-19. In quest'articolo accenna anche alle ragioni del grande sviluppo della xilografia, e sembra individuarle più che in un'istintiva attitudine all'intaglio o all'abbondanza del legno, alla relativa facilità della tecnica: «la possibilità di avere, con semplicissimi mezzi, e senza ricorrere al torchio, le prove positive della propria incisione, rendono la xilografia esposta alla curiosità, ai tentativi seduttori di molti dilettanti e artisti in erba». Ma, dice ancora, «il mezzo in arte conta poco».

165. Si veda R. Delogu, *Mostra Retrospettiva di Pittura dell'Ottocento Italiano*, Cagliari, ottobre 1934, nota a p. 10, dove lo studioso ringrazia Felice Melis Marini, Amerigo Imeroni, Enrico Riva e Antonio Scano per la collaborazione data alla riuscita di una esposizione di grande rilevanza, tra l'altro anche l'unica di ampio respiro che si sia mai tenuta in Sardegna.

166. Si veda per esempio «Sagra di Sardegna» nel volume di N. Valle, *Incisioni di Carmelo Floris*, Natale 1960. Ma, a prescindere dai soggetti, è la distribuzione nella pagina del bianco e nero, con la loro mossa e frequente alternanza, a determinare alcune analogie tra i due artisti. Si veda, in proposito, S. Naitza, M. G. Scano, *Carmelo Floris*, Nuoro 1992, p. 60.

167. Mi riferisco soprattutto alle grandi cromolinografie di soggetto africano come «Suonatori» e «Meditazione», ma anche, tra quelle di soggetto sardo, «I Paraj», «Paraj e Candelieri», «Gli sposi», tutte incise da Iginio Zara nella fase più tarda dell'attività di Biasi in Sardegna, prima del trasferimento a Biella nel 1938.

168. Ne sono esempi le linografie «Carro e nuvole», datata 1921, «Poeti improvvisatori» (pubblicata da R. Branca sotto il titolo di «Cantori all'osteria» nel volume *Maestri incisori di Sardegna*, Cagliari 1973, datata 1923 in un esemplare antilettura di Marcello Delitala), «Pastore nella tormenta», databile 1923-24 nella prima versione, quasi identica ma di dimensioni assai maggiori (cm 39,2 x 29) rispetto alla tavola a corredo dell'articolo di L. Servolini, «Mario Delitala», *L'Eroica*, Milano, n. 158, ottobre 1931, probabilmente eseguita per l'occasione.

169. Non a caso Stanis Dessy ha un'esperienza di scultore che inizia nello studio cagliaritano di Francesco Ciusa e si prolunga sino all'età matura. Pur essendo un'attività secondaria e sottaciuta, illumina meglio altri aspetti della sua personalità e meriterebbe un'indagine più approfondita (se ne accenna nel citato catalogo *Stanis Dessy*, sch. 127-130, p. 248).

170. Questa posizione del Delogu emerge in tutta la polemica iniziata da Branca in un articolo su *Il Popolo di Roma* del 31 dicembre 1932 in risposta al giudizio limitativo sulle xilografie da lui esposte nella collettiva alla Galleria Palladino espresso dal critico su *L'Unione Sarda* del 27 dicembre 1932. La contesa, che si prolunga con botta e risposta per tutto il mese di gennaio sul giornale cagliaritano e che si chiude per l'intervento del direttore, al di là dei personalismi nasce da precise scelte estetiche e dall'esigenza di chiarezza anche teorica di R. Delogu, quale emerge dal saggio *La xilografia moderna e un suo maestro: Luigi Servolini*, Milano 1933, p. 12. Si veda invece, di L. Servolini, *La tecnica della xilografia*, Milano 1935, p. 148, e anche *Problemi e aspetti dell'incisione*, Forlì 1939.

171. La xilografia di Delitala è pubblicata nel citato n. 158 de *L'Eroica*: la sua datazione precede dunque l'ottobre 1931.

172. Cfr. *Mediterranea*, Cagliari, anno IX, n. 1, febbraio 1935.

173. Mentre all'inizio del 1933 *Mediterranea* (Cagliari, anno VII, n. 1, gennaio) pubblicava ancora un'acquaforte «Strada di villaggio nel Varesotto», nel n. 8-9 (agosto-settembre) compaiono due xilografie, cui seguono altre due nel n. 11-12 (novembre-dicembre). All'inizio del 1934 la stessa rivista (anno VIII, n. 1, gennaio) pubblica «Il parco silenzioso», una tavola

per certi aspetti molto prossima a «La porticina dell'orto», da mettere in rapporto con un disegno del 1927; nel n. 5-6 (ottobre) pubblica «Tramonto nello stagno». Nel 1935 (anno IX, n. 1, febbraio; n. 4, settembre; n. 5, dicembre) pubblica rispettivamente «Ultime notizie», «Frattelli» e «Il torchio».

174. Cfr. C. Ratta, *Acquafortisti italiani*, vol. III, Bologna s. d. (1929); *98 xilografie di 28 artisti*, Quaderno n. 3, Bologna [1934]; *Bianco e Nero. 89 disegni di 40 artisti*, Quaderno n. 4, Bologna [1934]; *Illustrazioni per il libro in Italia*, Quaderno n. 5, Bologna 1934; L. Servolini, «La gravure en Italie», *Xylographie*, Marseille, n. 7, février 1935, tav. XLIII, e *La tecnica della xilografia*, Milano 1935; C. Ratta, *Florilegio artistico*, Quaderni 10-11 riuniti, Bologna [1936]; *Congedo*, Quaderno n. 12, Bologna 1936.

175. R. D. (Raffaello Delogu), «Note d'arte. Stampe e xilografie», *Il Giornale d'Italia*, Roma, 10 agosto 1934.

176. R. Branca, «Le xilografie di Giuseppe Biasi e di Felice Melis Marini», *Il Popolo di Roma*, Roma, 23 ottobre 1934. Nell'articolo si trascurano totalmente le altre presenze, che sono quelle di Mario Delitala (con xilografie) e di Tarquinio Sini (con tempere). Cfr. V. E., «La Mostra collettiva alla Galleria Palladino», *L'Unione Sarda*, Cagliari, 21 ottobre 1934 (si accenna anche alla mostra dell'800 e ad Enrico Palladino come suo segretario).

177. Cfr. E. Bi. (Birocchi), «La mostra artistica di A. E. Maury e di F. Melis Marini», *La Sardegna Cattolica*, Cagliari, 27 dicembre 1936; N. Valle, «Quadri e xilografie alla «Palladino»», *Il Giornale d'Italia*, Roma, 20 dicembre 1936. Si veda inoltre il catalogo della Galleria d'Arte Palladino, *Mostra di pastelli di Anton Ettore Maury - Xilografie e disegni di F. Melis Marini*, 12-23 dicembre 1936.

178. Lo si ricava dai disegni. Cfr. nota 160.

179. Si veda il bozzetto a tempera di Biasi «Cortile con carro», che nella scheda n. 36 a pag. 156, redatta da G. Pellegrini in *Biasi* cit., viene datata 1930-36 e considerata tra le prime apparizioni nella pittura del carro rurale nostrano. Quanto alla tempera «Su molente» e alla cromolinografia «Asino alla mola» di Biasi, cfr. le schede n. 25 e n. 20, pp. 93, 150, compilate rispettivamente da G. Altea e G. Pellegrini, nello stesso volume; per la tempera, che con evidenza precede l'incisione, viene proposta la datazione 1934-37, per la cromolinografia il 1936. Per l'una e l'altra, «La mola» di Melis Marini ha avuto un peso rilevante; sono inoltre del parere che esistano debiti evidenti di Biasi nei confronti di quest'acquaforte anche nella linografia «La cucina» (per la quale

M. Cao Volpi, *L'isola* cit., tav. 99, p. 140, propone la data al 1934 circa). Anche Remo Branca si mostra sensibile al mondo dei casolari rustici di Melis Marini, ai suoi cortili silenziosi animati dalle galline che razzolano: si veda, per esempio, la xilografia «Orani, mondo antico», del 1927, tav. 56 nel volume *La xilografia in Sardegna*, Cagliari 1965.

180. I riferimenti e i possibili confronti sono numerosi, sia per l'acquaforte che per la xilografia di Dotzo. Melis Marini era d'altra parte, come rivela il fitto carteggio iniziato nel 1945 e continuato sino alla morte, «maestro paziente, prodigo di consigli tecnici, di insegnamenti morali, persino di aiuti economici. Lo sostiene negli abbandoni, gli organizza le mostre e gli fa vendere i disegni, persino lo aiuta a trovare una sistemazione prima nella Calcografia Nazionale e poi nella Regione». Una parte della cinquantina di lettere inviate da Melis Marini al suo giovane protetto a Isili è stata pubblicata da S. A. Demuro, *Giovanni Dotzo incisore*, Cagliari 1988, pp. 41-55. Nell'archivio Melis Marini si conservano invece soltanto due lettere di Dotzo dalla Valtellina, datate 25 agosto 1952 e 10 gennaio 1953.

181. Melis Marini partecipò con disegni tecnici ai lavori di restauro di partiti decorativi della cattedrale di Cagliari (cfr. Archivio Soprintendenza ai BAAAS di Cagliari e Oristano), diresse i lavori di restauro degli stucchi e delle decorazioni della sagrestia della basilica di S. Croce a Cagliari; intervenne con una lettera «Per i restauri di San Domenico», *L'Unione Sarda*, Cagliari, 13 maggio 1938, contro i previsti lavori per la facciata.

182. La VII Sindacale, inaugurata a Cagliari il 17 maggio, era aperta agli artisti sardi iscritti e non iscritti. Ordinata da F. Figari, segretario del Sindacato Fascista, la giuria d'accettazione era composta da F. Melis Marini, segretario e coordinatore della mostra, da Stanis Dessy, Carmelo Floris ed Eugenio Tavolara. Si vedano: E. Bi. (Birocchi), «La VII Mostra Sindacale Sarda», *La Sardegna Cattolica*, Cagliari, 21 giugno 1936; C. Massa, «Il panorama artistico della Sardegna attraverso la VII Sindacale d'arte», *L'Unione Sarda*, Cagliari, 28 giugno 1936; F. Melis Marini, «La VII Sindacale d'Arte nelle considerazioni del suo Segretario», *L'Unione Sarda*, Cagliari, 22 luglio 1936.

183. Cfr. nota 180. Rapporti di profonda stima rivelano le drammatiche lettere che ci rimangono di Enea Marras (30-3-1938, 7-4-1939); di Giovanni Marras (19-9-1941, 23-5-1944, 10-1-1945, 14-5-1948, 8-11-1948, 22-2-1949, 11-10-1949, 29-10-1949); della scultrice Amelia Camboni (27-7-1939), che gli confidano amarezze e delusioni, problemi esistenziali personali e artistici cercando il suo sostegno morale. Anche le affettuose lettere di Vincenzo Bayeli,



che gli si rivolge con l'appellativo "Maestro", mostrano riconoscenza per l'intervento a suo favore presso *Mediterranea* (14-4-1934, 4-3-1935), così come a premure e affettuoso interessamento fanno riferimento le lettere di R. Angelo Oppo (16-11-1945, 30-11-1945). Le lettere di Dina Masnata Spasciani, da cui risulta evidente il rapporto di discepolato, sono datate 6-7-1945, 14-11-1945, 21-4-1950. Piuttosto sbrigative e formali sono invece le lettere di Stanis Dessy (1-3-1937, 2-7-1948, 3-10-1950, 8-10-1950). Più camerateschi i rapporti con Filippo Figari (17-6-1927, 29-10-1932, 19-1-1937, 3-1-1937, 29-12-1946, 21-4-1950). Quanto a Federico Melis, oltre a due lettere del 29-6-1937 e del 21-10-1948, ve n'è una del 21-4-1937 firmata insieme a Mario Delitala, che a sua volta gli scrive da Urbino il 21 aprile 1935. Vi sono poi lettere affettuosissime di Anton Ettore Maury (5-5-1944, 10-11-1944), di Vincenzo Piras (27-4-1950, 2-6-1951), di Antonio Mura (1-7-1948), di Carlo Pintor (4-3-1947). Tra gli artisti della penisola gli scrivono Giordano Zorzi e Dante Broglio, Carlo Sartorelli, Giulio Cisari, Antonio Carbonati e G. Haas Priverio. C'è poi una fitta corrispondenza con intellettuali: Raffaello Delogu, innanzitutto, ma anche Nicola Dessy; gli scrivono amichevolmente Giuseppe Fanciulli, Stefano Susini, Dino Provenzal, Cesare Ratta, Iacopo Gelli, etc. Tra la corrispondenza di Susini c'è un sonetto manoscritto intitolato «Felice Melis Marini», che riporto integralmente: «Confidenze di pini attorti e neri, / susurrate fra luci moribonde / di tramonti e di vesperi; misteri / di chiuse, cupe, dolorose fronde. / Da immote acque, entro limiti di sponde / confuse, come fumo da incensieri / enormi, salgon nubi e le profonde / valli del ciel riempiono. Leggeri / veli, talvolta, di malinconia / in paesi autunnali, e il Campidano / giallo e Venezia de la nostalgia. / Così, da i rami incisi, in un bisogno / di sboccio - sinfonia d'un cuore umano / d'artista - schiudesi un randagio sogno». La poesia è pubblicata in *S'Ischiglia*, Cagliari, anno IV, n. 5, maggio 1952. Un'altra poesia, intitolata «A Felice Melis Marini», Susini pubblica nell'aprile-maggio 1953 ancora in *S'Ischiglia* (Cagliari, anno V, n. 4-5). Vi compare anche un articolo di A. Dettori, «Felice Melis Marini è morto! Lutto per la Sardegna», pp. 10-11.

184. Cfr. lo stesso F. Melis Marini, «Gli amici dello stagno», *L'Unione Sarda*, Cagliari, 28 giugno 1933. Del gruppo facevano parte, con Melis Marini, il Rossino, Pippo Boero, Adolfo Cao, Giovanni Pisano e altri.

185. Cfr. *Mediterranea*, Cagliari, anno VII, n. 1, gennaio 1933.

186. Cfr. *Mediterranea*, Cagliari, anno VIII, n. 3-4, aprile 1934; anno XI, n. 2, febbraio 1937 (quest'ultima giocata sul celeste e l'oro in campo bianco).

187. L'albo *Vecchia Sardegna* con riproduzioni d'acqueforti di Melis Marini, edito dalla Società Editori Italiani fu dato come omaggio del Consiglio Provinciale dell'Economia Corporativa di Cagliari ai partecipanti al XII Congresso Nazionale Geografico in Sardegna, tenutosi a Cagliari e Sassari tra l'aprile e il maggio 1934. Nella stessa occasione il Comune di Cagliari cura l'edizione di *Forma Kalaris* di Dionigi Scano. È errata perciò la data 1939 indicata da G. Altea, M. Magnani, *Le matite* cit., p. 179, come conferma «Interessanti pubblicazioni su Cagliari e sulla Sardegna in occasione del prossimo Congresso Geografico», *L'Unione Sarda*, Cagliari, 19 aprile 1934. Della tessera e della cartolina per il Congresso esistono i bozzetti nell'albo della grafica dell'archivio Melis Marini.

188. La data del 1937 per la copertina di *La poesia del lavoro* mi è stata indicata da E. Scotti dell'Ufficio Illustrazioni della S.E.I. (Società Editrice Internazionale, Torino).

189. Il volumetto di versi, edito a Cagliari dalla Tipografia Ledda, è senza data, ma poiché fu stampato in memoria della moglie R. Pateri, venuta a mancare il 23 novembre 1937, ritengo attendibile la data del 1938. Al 1937 invece risale il biglietto di partecipazione della nascita di Pierandrea Palladino, figlio di Enrico.

190. Mi riferisco ad alcuni oli di proprietà della famiglia dell'artista oranese.

191. Cfr. G. F. di Burano, «Sei litografie di Felice Melis Marini», *Il Quotidiano Sardo*, Cagliari, 6 novembre 1952: si trattava quindi di stampe disegnate direttamente da Melis Marini e tirate sotto il suo controllo. Si accenna in precedenza a sue litografie nell'articolo «Felice Melis Marini alla «Palladino»», *La Tribuna*, Roma, 20 novembre 1937.

192. Si veda, per esempio, C. Atzeri, «Le moderne tendenze estremiste nella mostra degli artisti veneziani», *Il Quotidiano Sardo*, Cagliari, 26 maggio 1950, che, faticando inutilmente per interpretare una scultura di Salvatore Messina, *Nudo nello spazio*, richiama la chiusa del sonetto di Melis Marini «Il quadro misterioso (Il punto più difficile e scabroso / è l'adattare sopra la cornice / un bel titolo strano e misterioso / al quale, nel catalogo illustrato / si aggiunge poi la nota che ci dice / quel che manca al dipinto e va pensato»).

193. Lo conferma, tra l'altro, la lettera di Dino Provenzal da Voghera il 23 marzo 1939 che non esita a sfogarsi con lui per il veto posto dal Ministero della Cultura Popolare sul suo libro *L'arte dello scrivere*, già stampato dall'editore Hoepli, «perché l'autore è di razza ebraica». Da scoperto antifascista gli scrive da Sant'Antioco il 12 dicembre 1943 e il 29 febbraio 1944 Stefano Susini.

194. Si tenne alla Galleria Comunale d'Arte di Cagliari la Prima Libera Esposizione Regionale d'Arte. Dal catalogo, edito nel 1945 a Cagliari dalla Società Editori Italiani risultano membri della giuria Giovanni Lilliu, Giovanni Battista Rossino ed Eugenio Tavolara. Della commissione esecutiva, presieduta da Guido Cavallo, erano membri Ubaldo Badas, Maria Cappai, Maria Pia Carotti, Luisa Cavalieri, Luigi Crespellani, Enzo Loi, Nicola Valle.

195. Melis Marini faceva parte del Consiglio Generale dell'Associazione Nazionale per i Paesaggi ed i Monumenti Pittoreschi d'Italia, con sede centrale presso la Camera di Commercio, Industrie e Agricoltura di Bologna. Sulla nomina all'Accademia Vannucci (insieme a Carlo Alberto Petrucci, Benvenuto Disertori, Carlo Siviero e Nino Discevolò), si veda tra gli altri *L'Unione Sarda*, Cagliari, 12 maggio 1948, che dà notizia anche di una piccola mostra di monotypi di Melis Marini alla Galleria Palladino. Dopo la nomina ad accademico la Biblioteca Universitaria di Cagliari organizzò una manifestazione in suo onore (*L'Unione Sarda*, Cagliari, 1 luglio 1948). Si veda anche «Nuovi Ispettori bibliografici onorari», *L'Unione Sarda*, Cagliari, 25 gennaio 1948.

196. Si veda «Felice Melis Marini pittore e poeta», *Il Giornale d'Italia*, Roma, 12 maggio 1950; R. Papò, «Poesia e arti figurative», *La Nuova Sardegna*, Sassari, 16 giugno 1950; a. d. (A. Dettori), «Felice Melis Marini segnalato al Premio Gastaldi», *S'Ischiglia*, Cagliari, anno II, n. 7, luglio 1950.

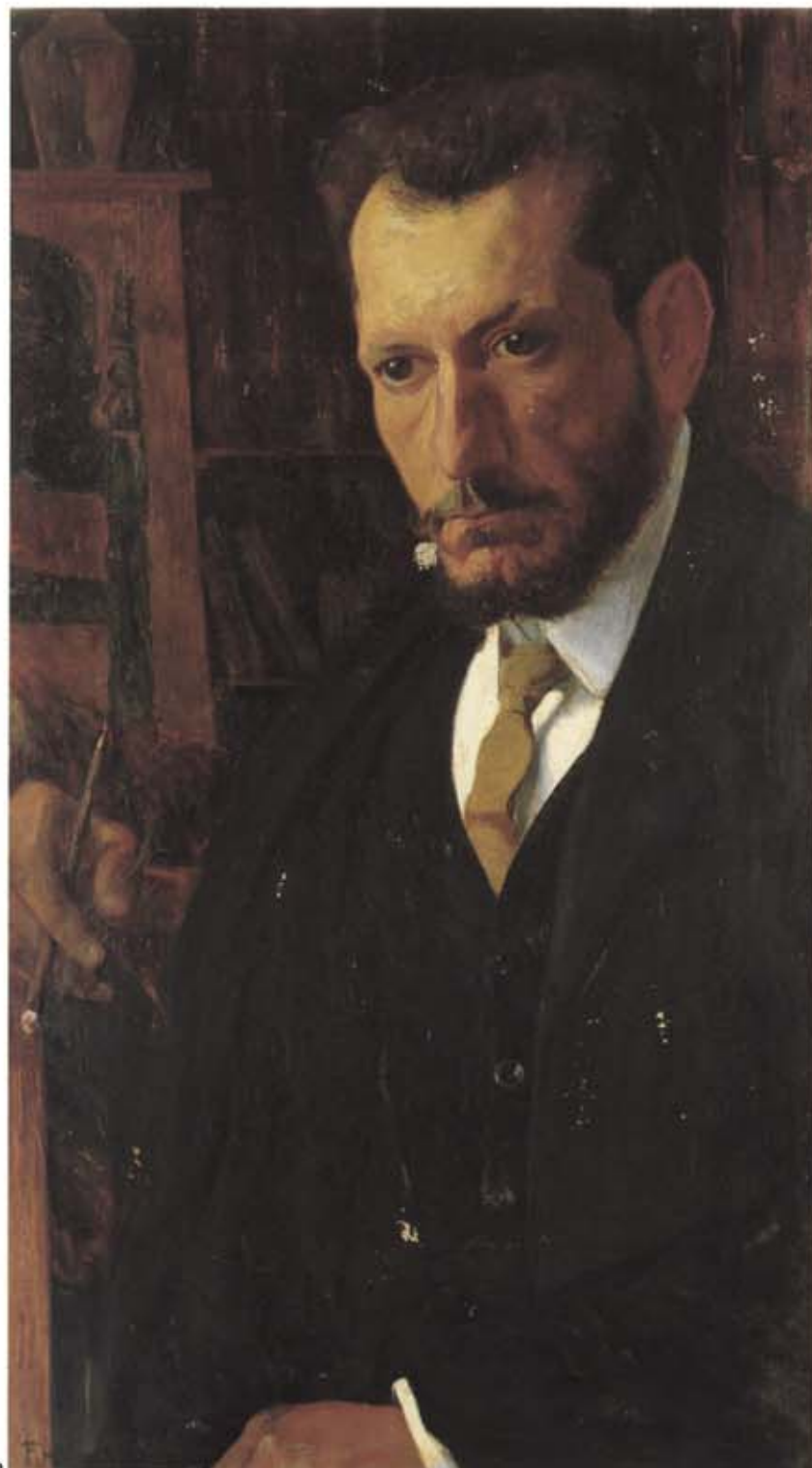
## Opere





249. E DOMANI?, 1903  
olio su tela; cm 62,7 x 47,2  
Galleria Comunale d'Arte, Cagliari

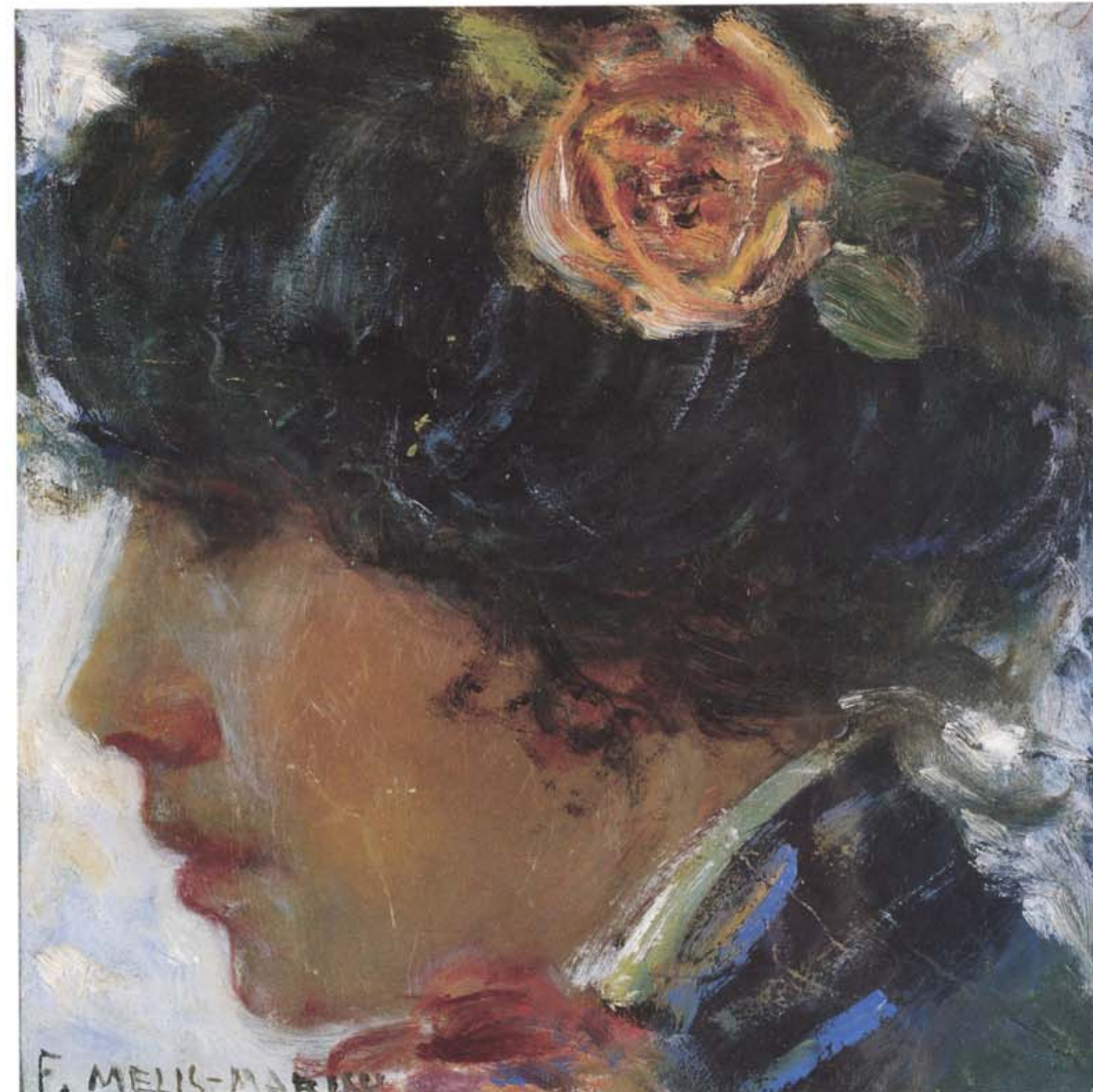




250

250. RITRATTO DI CARLO RUDA, 1903  
olio su tela; cm 85 x 40  
coll. Piloni, Università, Cagliari

251. UNA SARTINA  
olio su cartoncino; cm 22 x 22



251

252. IL SOLITARIO, 1908  
olio su compensato; cm 20,3 x 16,1

253. MELOGRANI  
olio su tavola; cm 23,3 x 19,7

254. NOCCIOLI  
olio su tavola; cm 19 x 25,2

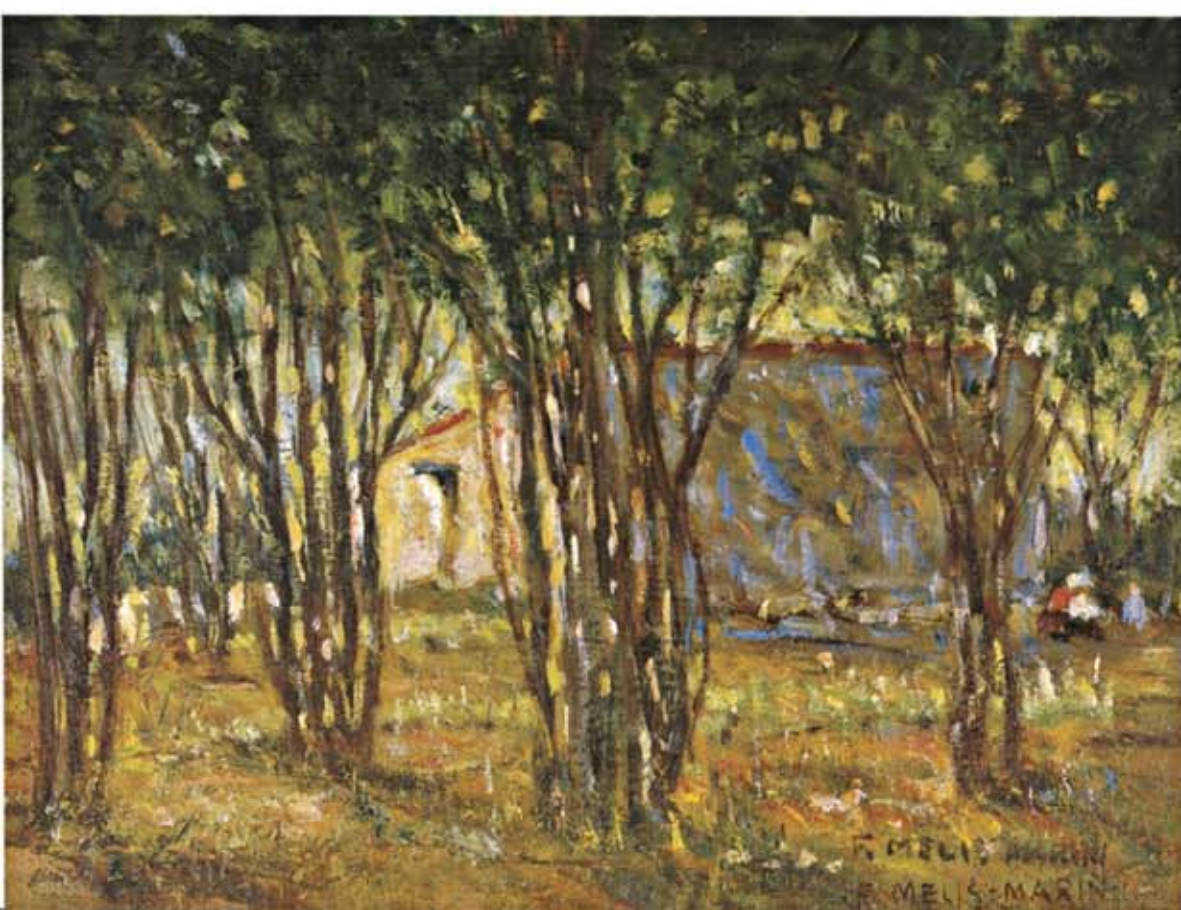
255. SOTTOBOSCO  
olio su compensato; cm 16 x 22  
coll. Ente Flumendosa, Cagliari

256. MANDORLI IN FIORE, 1910  
olio su compensato; cm 16 x 20

257. CAGLIARI DALLA CAMPAGNA, 1911  
studio a olio su carta; cm 9 x 13,5

258. MANDORLI FIORITI, 1911  
studio a olio su cartoncino; cm 17,2 x 23,5









259



261



260

259. FRA VECCHIE MURAGLIE  
olio su tavola; cm 24,5 x 27,5

260. ORTO CON PESCHI  
olio su compensato; cm 16 x 22  
coll. Ente Flumendosa, Cagliari

261. LA NORIA, 1911  
olio su tela; cm 70 x 82

262. LA NORIA  
olio su compensato; cm 67,5 x 77,5  
coll. Ente Flumendosa, Cagliari

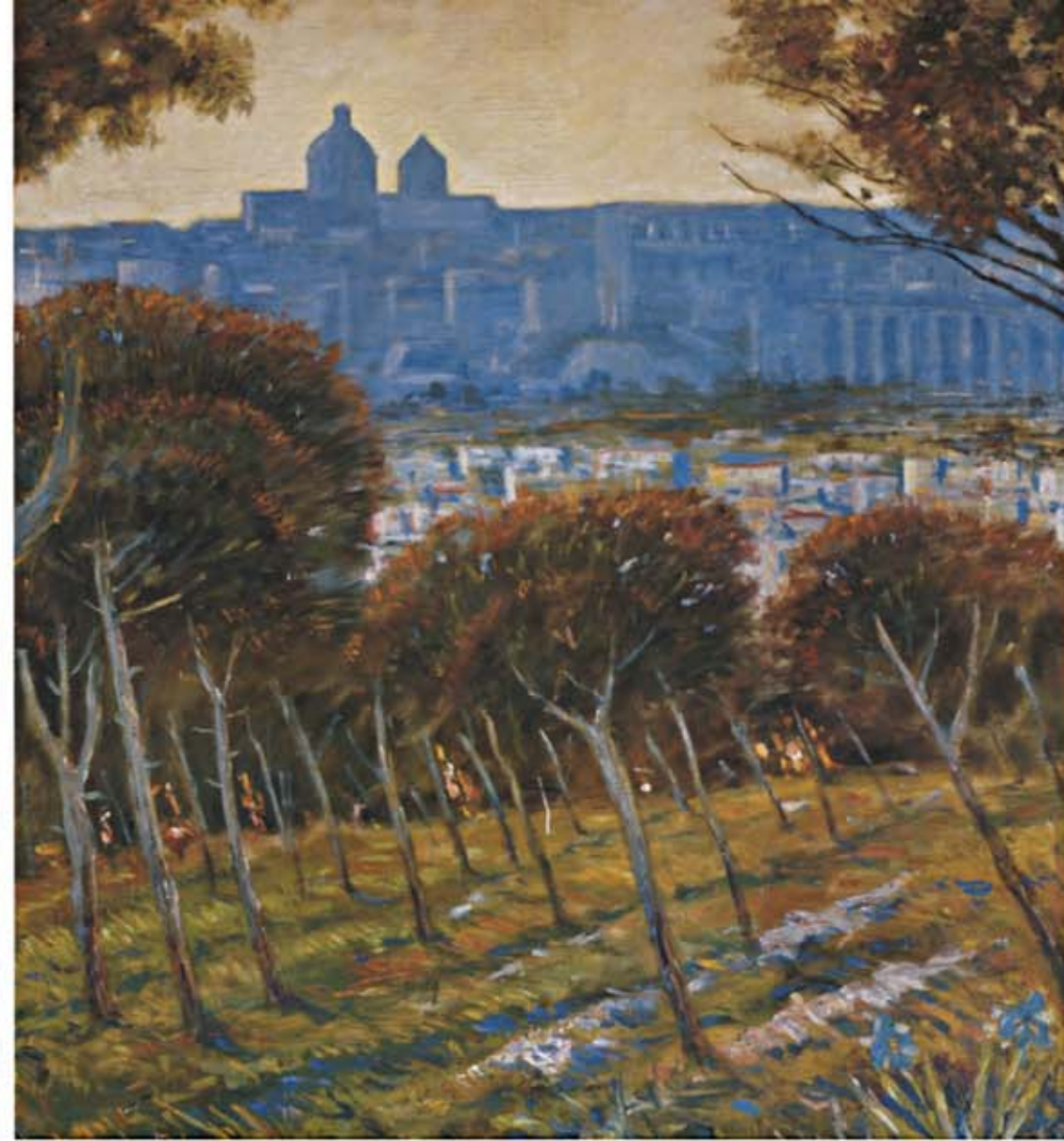


262





263 △



264 △



265 △▽







266 △



267 △



268 △

269 ▽



263-265. CAGLIARI DA MONTE URPINO [1912 ca.]  
tre pannelli; olio su tela  
cm 135,5 x 113; cm 135,5 x 120; cm 135,5 x 160  
coll. Comune di Cagliari

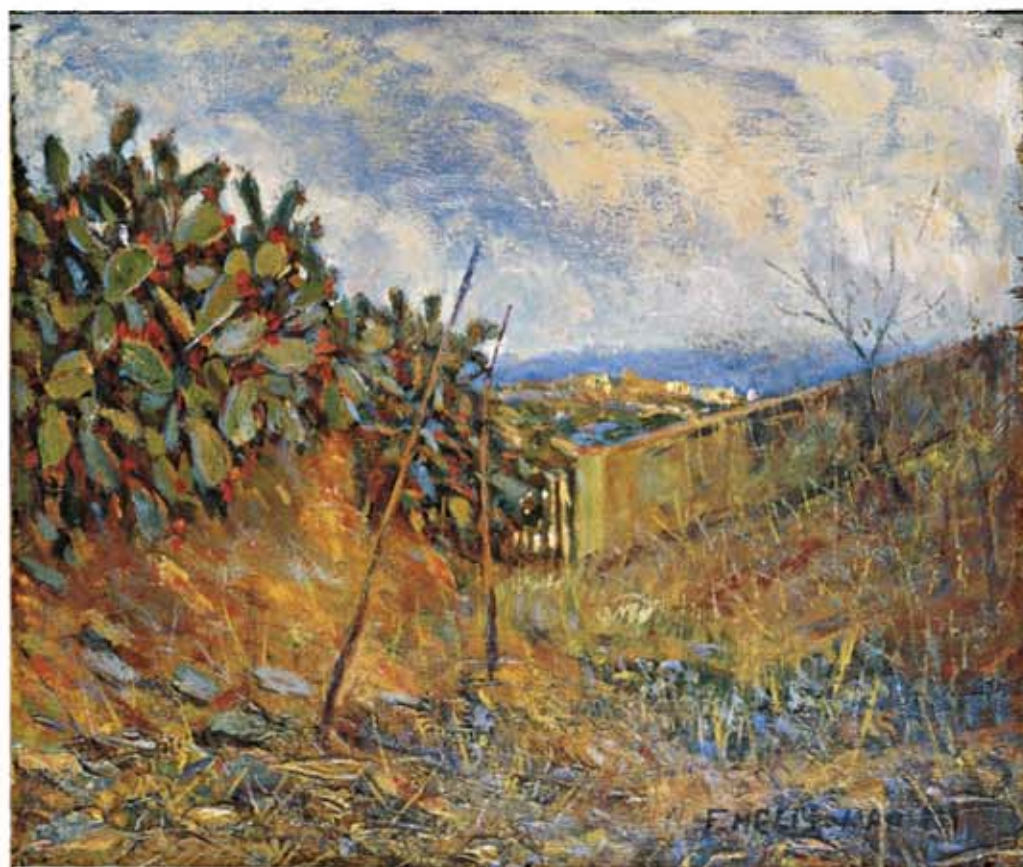
266-268. CAGLIARI DALLA CAMPAGNA [1912 ca.]  
tre pannelli; olio su tela  
cm 135,5 x 120; cm 135,5 x 320; cm 135,5 x 120  
coll. Comune di Cagliari

269. CAGLIARI DAL GOLFO [1912 ca.]  
olio su tela; cm 135,5 x 441,5  
coll. Comune di Cagliari

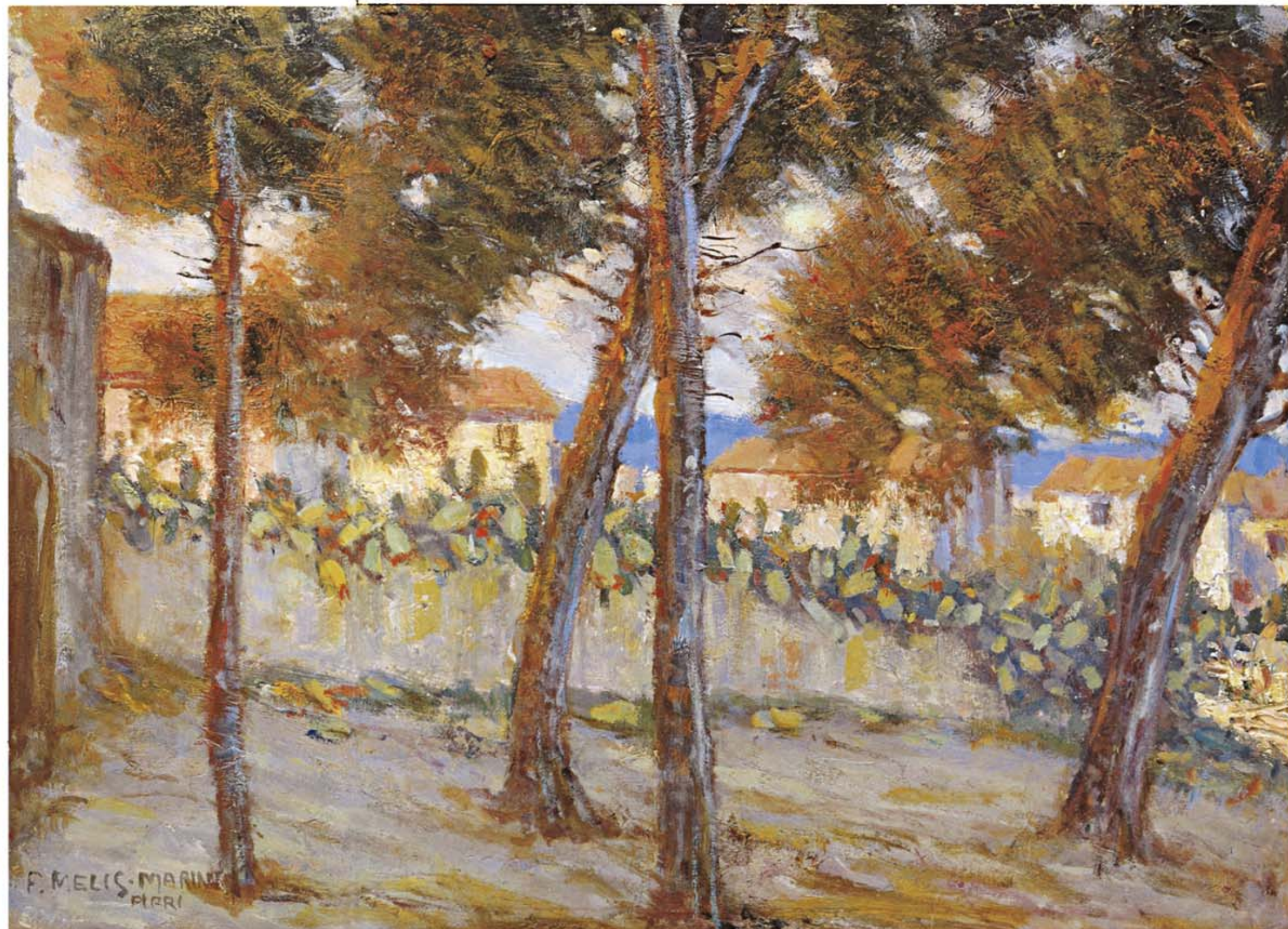




270



271



272

270. POMERIGGIO D'AUTUNNO  
olio su compensato; cm 27 x 36,9

271. POMERIGGIO D'AUTUNNO IN CAMPIDANO  
olio su tavola; cm 24 x 28

272. POMERIGGIO D'ESTATE IN CAMPIDANO  
olio su tavola; cm 25 x 34





273. GIARDINO CON GLICINI  
olio su tavola; cm 20,1 x 14,2



274. ORTO, 1917  
olio su compensato; cm 16,3 x 20,3

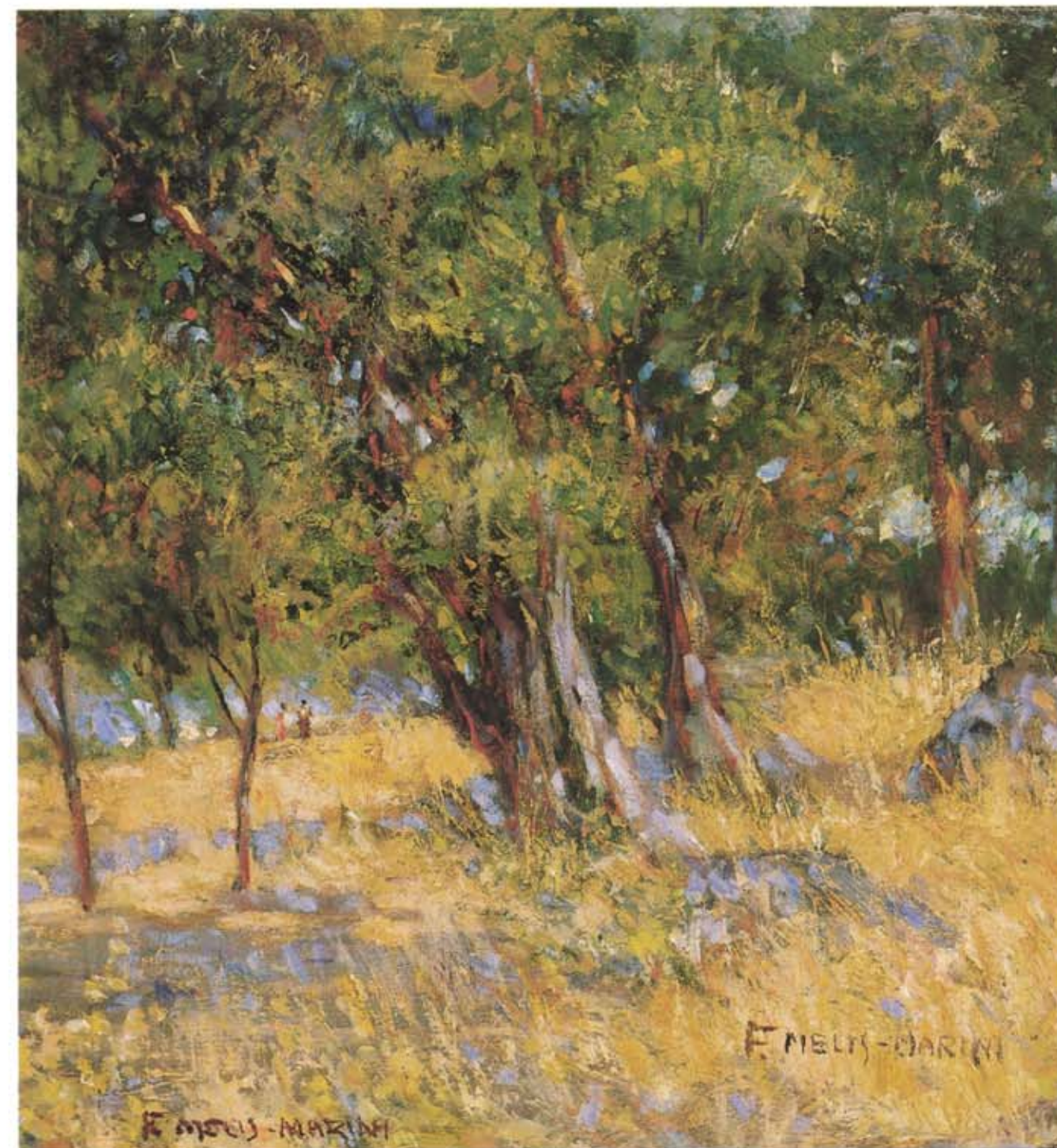




275



276



277



278

275. UN CASTAGNO, 1921  
olio su tavola; cm 18,5 x 23,5

276. PAESAGGIO  
olio su tavola; cm 16,2 x 20,5

277. QUERCE E STOPPIE  
olio su cartone pressato  
cm 26,6 x 24,6

278. VECCHIO ALBERO, 1922  
olio su cartone; cm 16,5 x 20,8





279

279. GIORNO DI BUCATO  
olio su compensato; cm 16 x 22  
coll. Ente Flumendosa, Cagliari



280

280. INTERNO DI STALLA  
olio su tavola; cm 32 x 32



281

281. PIOGGIA D'ESTATE, 1923  
olio su tela; cm 36,8 x 45,3  
Galleria Comunale d'Arte, Cagliari



282

282. UNA ROGGIA A VIGENTINO, 1930  
olio su tavola; cm 17,3 x 25





283



285



284



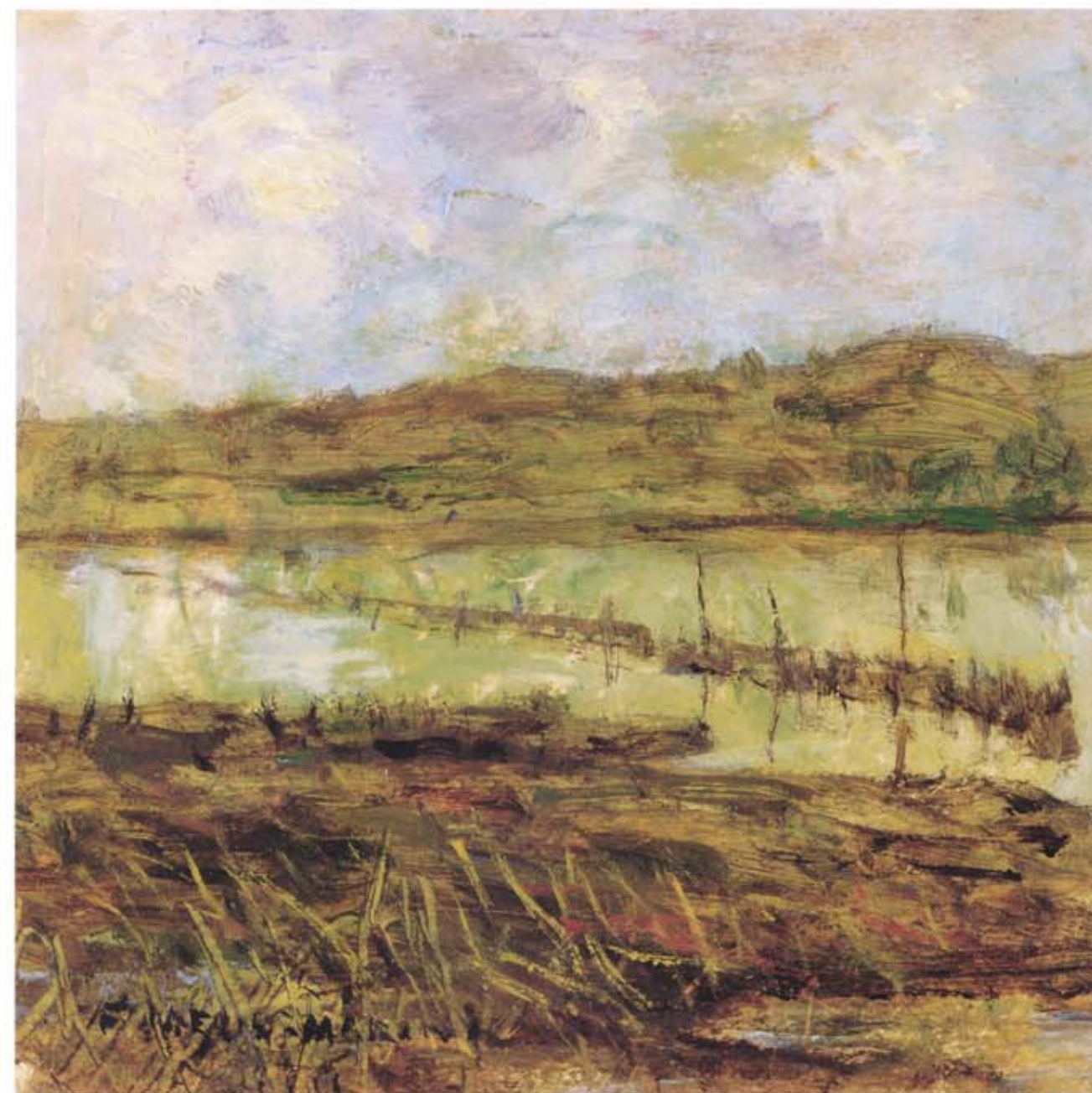


286

283. TUVIXEDDU, 1926  
olio su compensato; cm 16,4 x 20,3

284. PAESAGGIO  
olio su tavola; cm 19,2 x 24,6

285. CAVOLAIA  
olio su tavola; cm 17,3 x 16



287

286. STUDIO  
olio su tavola; cm 14,9 x 17,9

287. STUDIO 2  
olio su carta; cm 20 x 20





288

288. SOLITUDINE, 1936  
olio su tavola; cm 52,3 x 125

289. STUDIO  
olio su masonite; cm 19,7 x 25

290. STUDIO (PIRRI)  
olio su tavola; cm 16,3 x 19,3

291. TEMPO GRIGIO  
olio su tela; cm 36,2 x 45,9  
Galleria Comunale d'Arte, Cagliari





289



290



291







292

292. DOLOMITI DI SARDEGNA  
olio su tavola; cm 13,7 x 18,5

293. PAESAGGIO  
olio su cartone; cm 17,5 x 23,5



293

294. STUDIO 3  
olio su cartone; cm 14,5 x 20,8

295. STUDIO  
olio su compensato; cm 15 x 20,5

296. CREPUSCOLO INVERNALE  
olio su masonite; cm 19 x 28









297



298



299



300



301

297. TEMPO GRIGIO  
acquerello su carta; cm 21,7 x 29,5
298. LA CASA DEL PESCATORE  
acquerello su cartoncino; cm 21 x 38
299. MATTINO DI NOVEMBRE  
acquerello su carta; cm 23,5 x 32,5
300. TEMPO GRIGIO, 1921  
acquerello su carta; cm 32,4 x 32,1
301. PRESSO LO STAGNO  
acquerello su carta; cm 25,5 x 35,7





302



303

302. POMERIGGIO D'OTTOBRE  
pastello su cartoncino; cm 24,3 x 35  
coll. B.U.C.

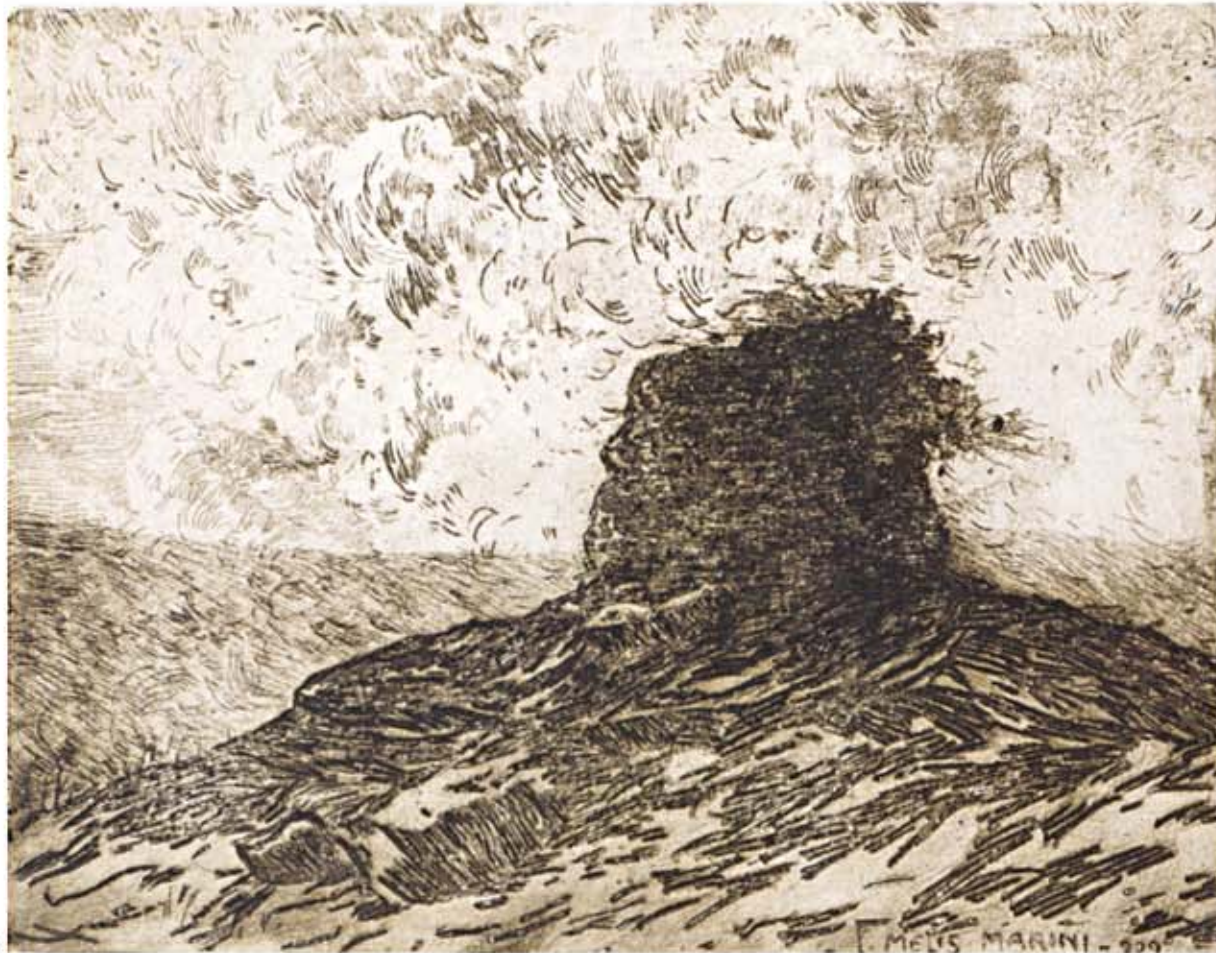
303. RIFLESSI NELLO STAGNO  
monotipo su cartoncino; cm 26,3 x 23,3  
coll. B.U.C.



304

304. CALMA AUTUNNALE  
monotipo su carta; cm 30,2 x 25,2





305. UN NURAGHE, 1909  
acquaforte (II stato); cm 14 x 18,2

306. NUVOLONI  
acquaforte; cm 6,4 x 13,9

307. PINI E ROCCE  
acquaforte; cm 5,3 x 11,8

308. UN NURAGHE  
acquaforte; cm 16,4 x 35,2

309. UN NURAGHE  
acquaforte; cm 13,6 x 20





310

310. PIOPPO  
acquaforte e puntasecca; cm 12,5 x 7,9



311

311. UN CIPRESSO  
acquaforte; cm 9,2 x 17

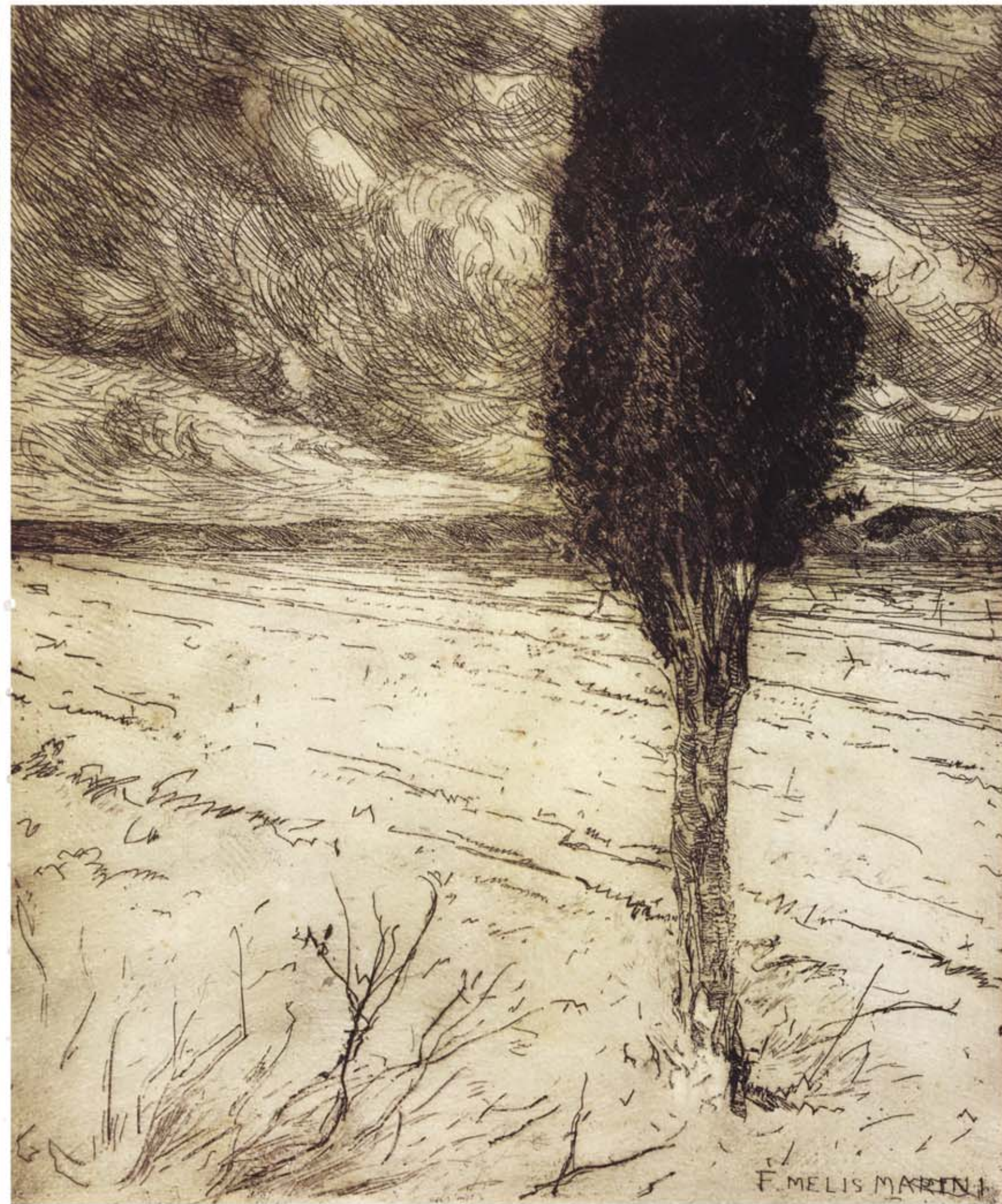


312

312. TRISTEZZA  
acquaforte e puntasecca; cm 15,3 x 17,5

313. BURRASCA  
acquatinta; cm 7,8 x 22

314. IL FARO  
acquaforte; cm 22,7 x 18



314



313

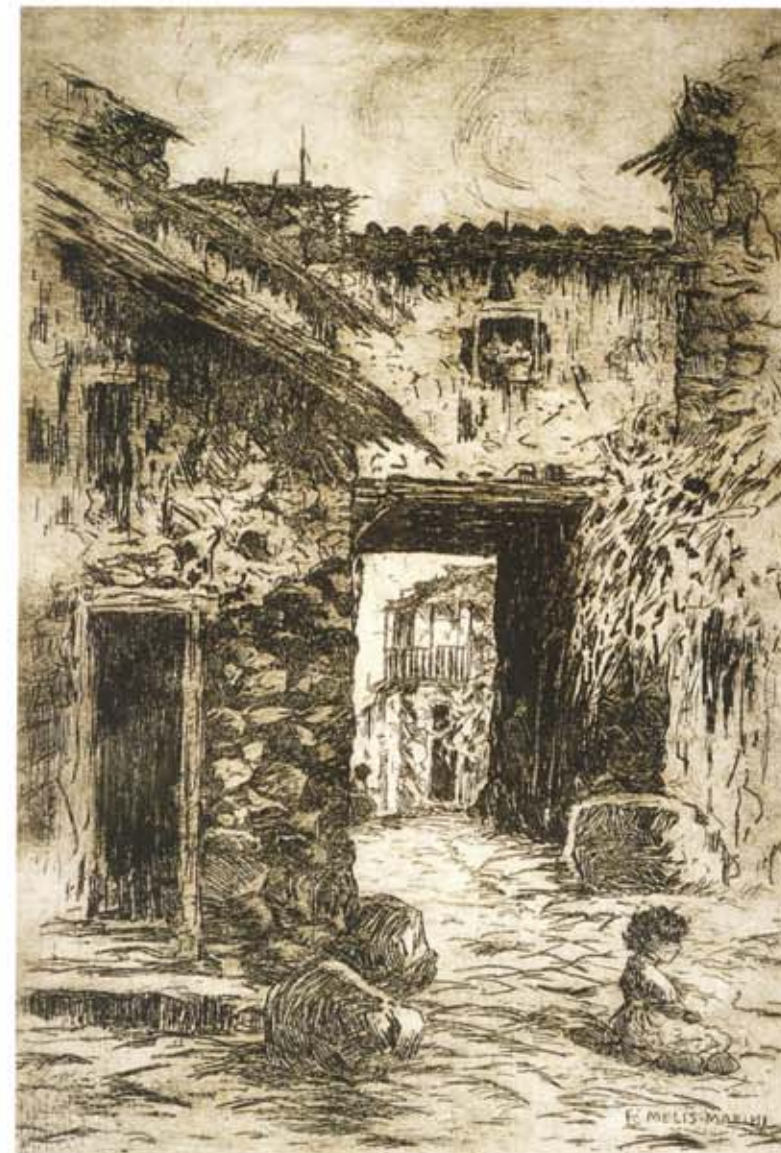




315



316



319



320



317



318



321



322

315. LA SIEPE  
acquaforte; cm 8,4 x 11

316. IL VIOTTOLO  
acquaforte; cm 6,8 x 6,8

317. LA PORTA DEL CONVENTO  
acquaforte; cm 17,5 x 13,1

318. CANTUCCIO TRANQUILLO  
acquaforte; cm 15,7 x 11

319. UNA STRADA A TIANA  
acquaforte; cm 34,2 x 23,3

320. IL CIECO [1920]  
acquaforte; cm 40,2 x 26,7

321. FRA I GRANITI DI TIANA  
acquaforte e acquatinta; cm 21 x 32,2

322. UN CORTILE A TIANA  
acquaforte e acquatinta; cm 20,3 x 20,1

323. IL GRETO  
acquaforte e acquatinta; cm 7,3 x 8

324. STAGNO  
acquaforte; cm 11,4 x 22,3

325. CREPUSCOLO  
acquaforte; cm 12,7 x 23,6

326. UNA PESCHIERA  
acquaforte; cm 12,5 x 31

327. TRISTEZZA  
acquaforte e acquatinta; cm 10,3 x 35,8

328. TRISTEZZA  
acquaforte e acquatinta; cm 10,3 x 35,8





523



524



525



526



527



528





329



330



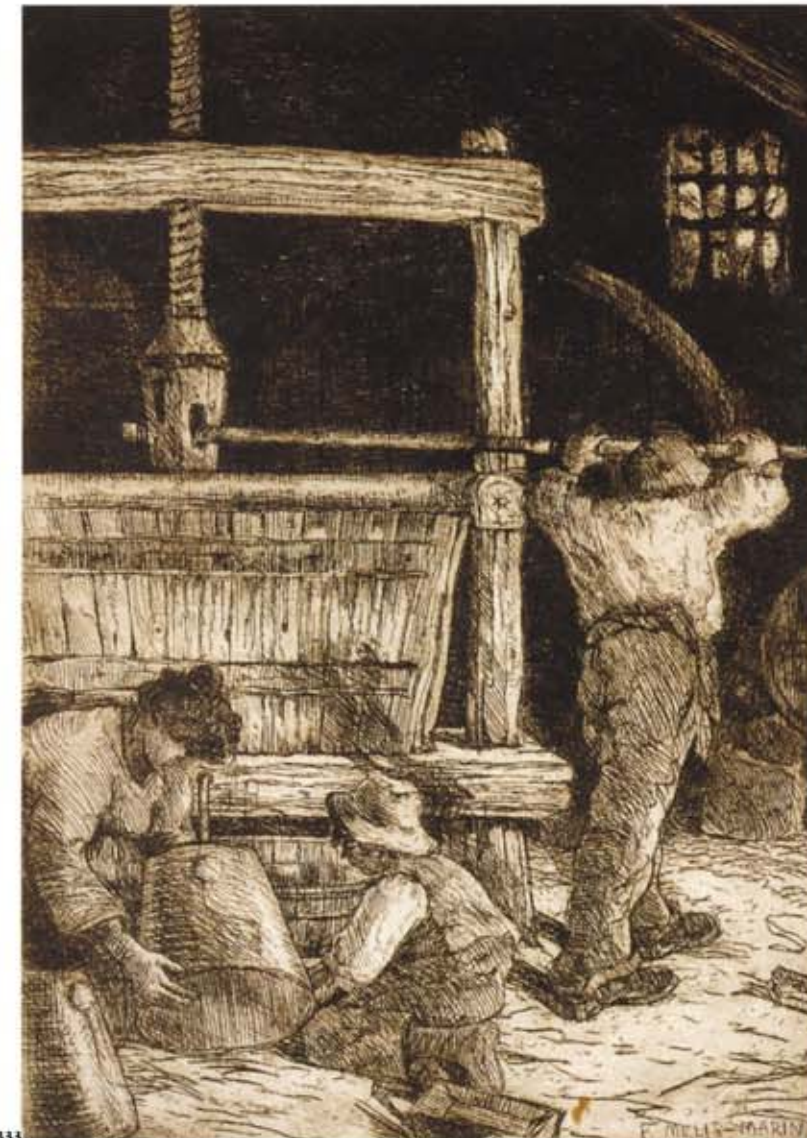
331



332



333



334



335



336

329. MADRE E MASSAIA [1916]  
studio a china e matita su carta lucida  
cm 27 x 32,2; coll. B.U.C.

330. MADRE E MASSAIA [1916]  
acquaforte; cm 24,1 x 40,2

331. VIA DEL FOSSARIO, 1917  
studio a china su carta lucida  
cm 24 x 15; coll. B.U.C.

332. VIA DEL FOSSARIO  
acquaforte; cm 24,3 x 15

333. IL TORCHIO, 1919  
studio a china e matita su cartoncino  
cm 29,6 x 21; coll. B.U.C.

334. IL TORCHIO  
acquaforte e acquatinta; cm 28,4 x 20

335. LA NORIA  
studio a china su carta lucida  
cm 30,2 x 38; coll. B.U.C.

336. LA NORIA  
acquaforte; cm 30 x 38,2





337



338

337. LA CASA SULLA CHINA  
acquaforte e acquatinta; cm 11,5 x 15,7  
Galleria Comunale d'Arte, Cagliari

338. TESTATA PER ILLUSTRAZIONE DI LIBRO  
acquaforte; cm 7 x 19,3

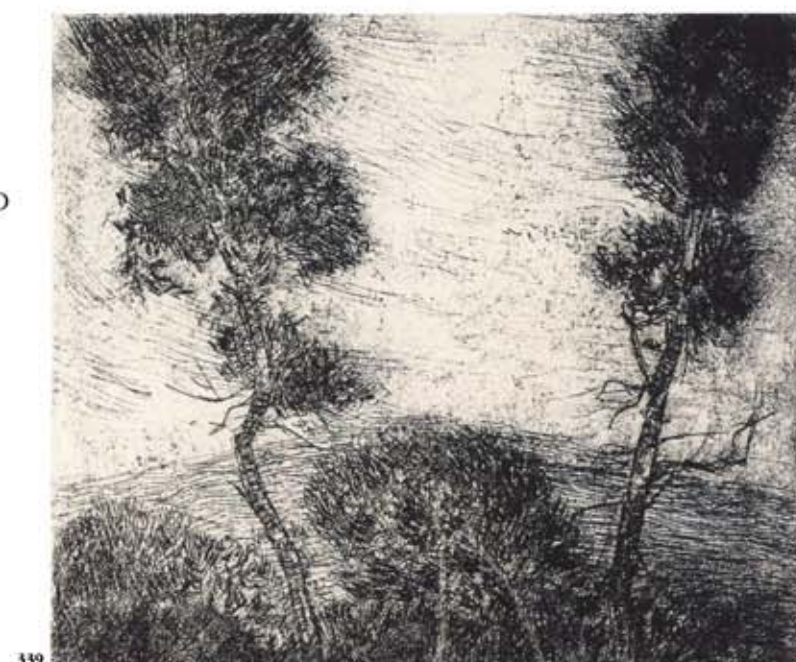
339. TRE ALBERI  
acquaforte; cm 11,1 x 12,5

340. PICCOLO CIMITERO  
acquaforte; cm 12,3 x 21,7

341. ALBERI  
acquaforte; cm 10 x 13,9

342. ALBA  
acquaforte, acquatinta e puntasecca  
(Il stato); cm 18,2 x 13

343. QUATTRO ALBERI  
acquaforte e acquatinta; cm 12,6 x 22,4



339



340



341



342



343





344. L'OASI  
acquaforte; cm 13 x 23

345. DUE PINI  
acquaforte; cm 7,3 x 12

346. LA QUERCIA SUL MARGINE  
acquaforte; cm 16,1 x 10,7  
Galleria Comunale d'Arte, Cagliari

347. RADURA  
acquaforte; cm 5,7 x 19,1

348. DUE PINI  
acquaforte; cm 7,8 x 5,1

349. ALBERO E CASA  
acquaforte; cm 9,1 x 5,4

350. ALBERI  
acquaforte; cm 5,7 x 9,3

351. PIOPPO  
acquaforte; cm 25,6 x 11,7

352. VENTO  
acquaforte; cm 5,8 x 8







353



354

353. LA PARTITA  
acquaforte; cm 25 x 35,2  
Galleria Comunale d'Arte, Cagliari

354. LE COMARI  
acquaforte; cm 25,2 x 32,2



355

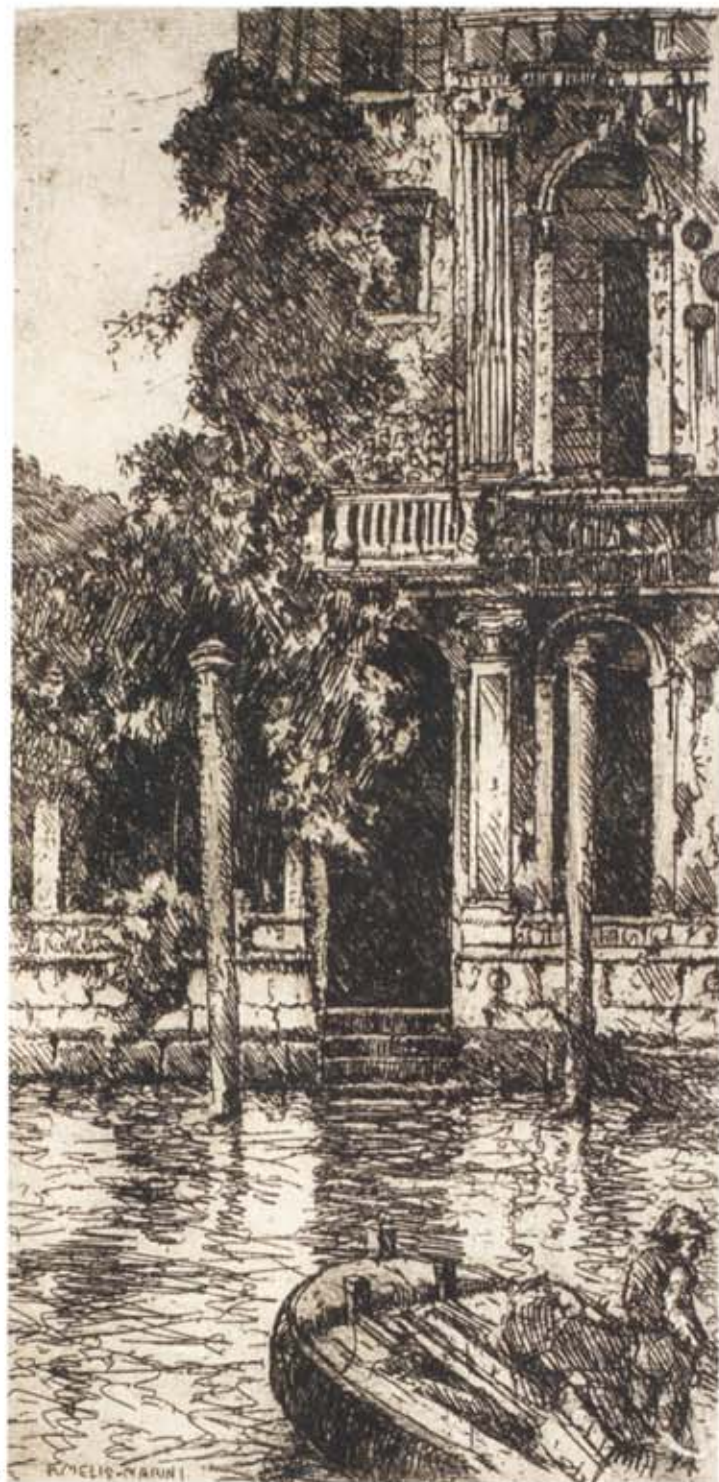


356

355. L'EREMITA  
acquaforte; cm 29,1 x 41,3

356. CHIESA CAMPESTRE IN SARDEGNA  
acquaforte; cm 21,5 x 31  
Galleria Comunale d'Arte, Cagliari





357

357. PALAZZO MONTECUCCOLI [1924]  
acquaforte; cm 21,4 x 10,6



358

358. UN CANALE  
acquaforte; cm 11,4 x 15



359

359. LA CASA DI DESDEMONA  
acquaforte; cm 29,7 x 20

360. IN RIO S. BARNABA  
acquaforte; cm 16,5 x 31

361. IL PONTE DEI GIARDINI PUBBLICI  
acquaforte; cm 26 x 33,3



360



361

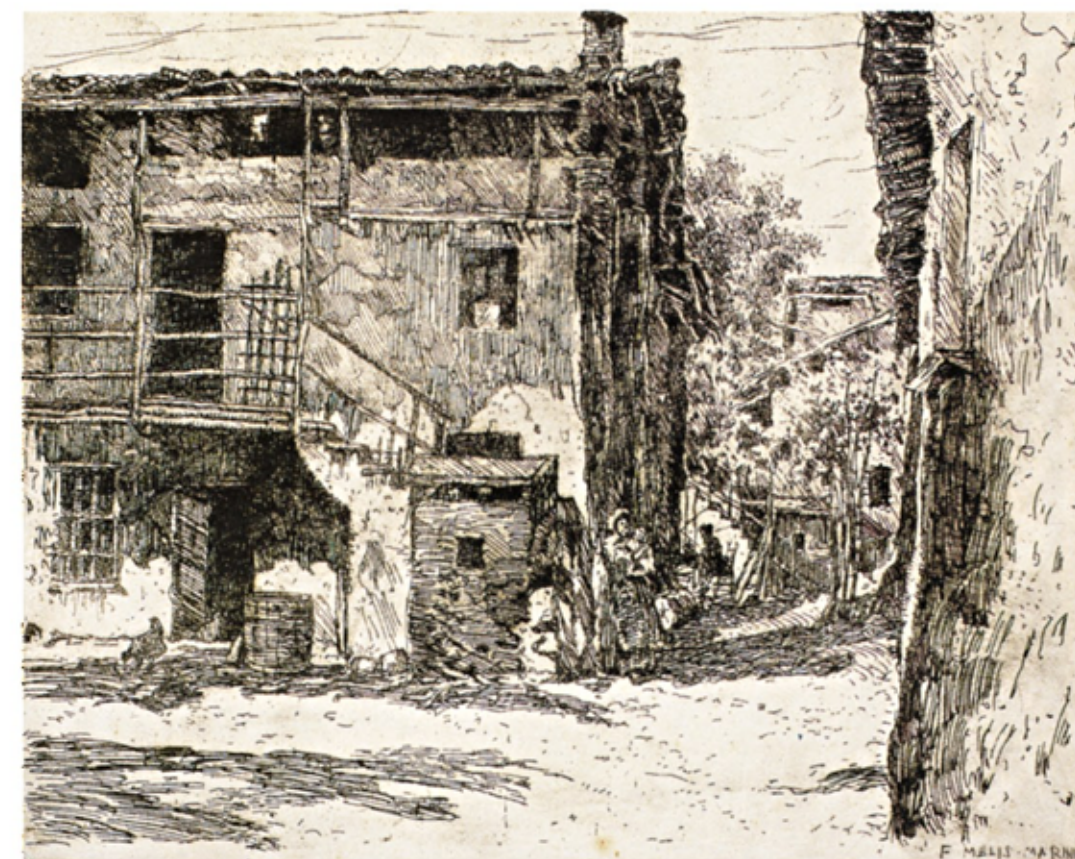




362



363



364



365



366



367

362. FIENILE A CALOGNA (LAGO MAGGIORE)  
acquaforte; cm 30,2 x 25,2

363. STRADA DI VILLAGGIO NEL VARESOTTO  
acquaforte; cm 16,1 x 28,3

364. PIAZZETTA DI VILLAGGIO IN BRIANZA  
acquaforte; cm 26,1 x 33,2

365. UNA VIA SUBURBANA (MILANO)  
acquaforte e acquatinta; cm 19,9 x 26,5

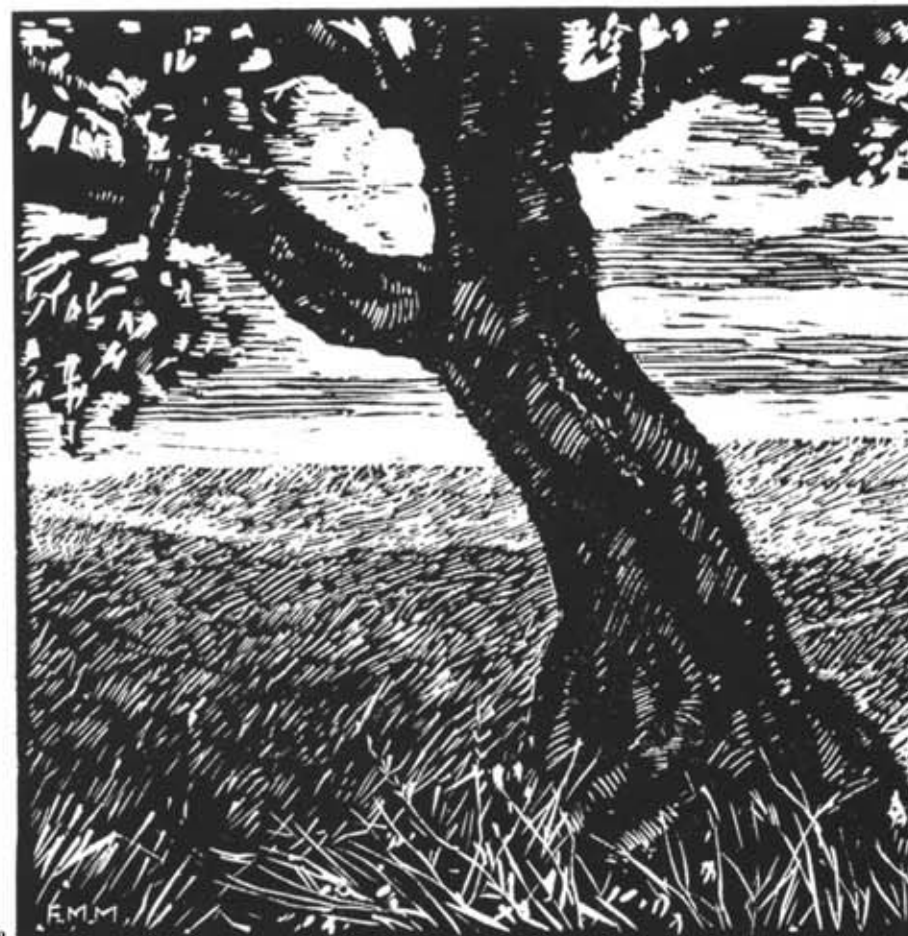
366. UN PONTE DELL'OSPEDALE MAGGIORE (MILANO)  
acquaforte; cm 31,8 x 31,2

367. S. CRISTOFORO  
acquaforte; cm 38,5 x 30

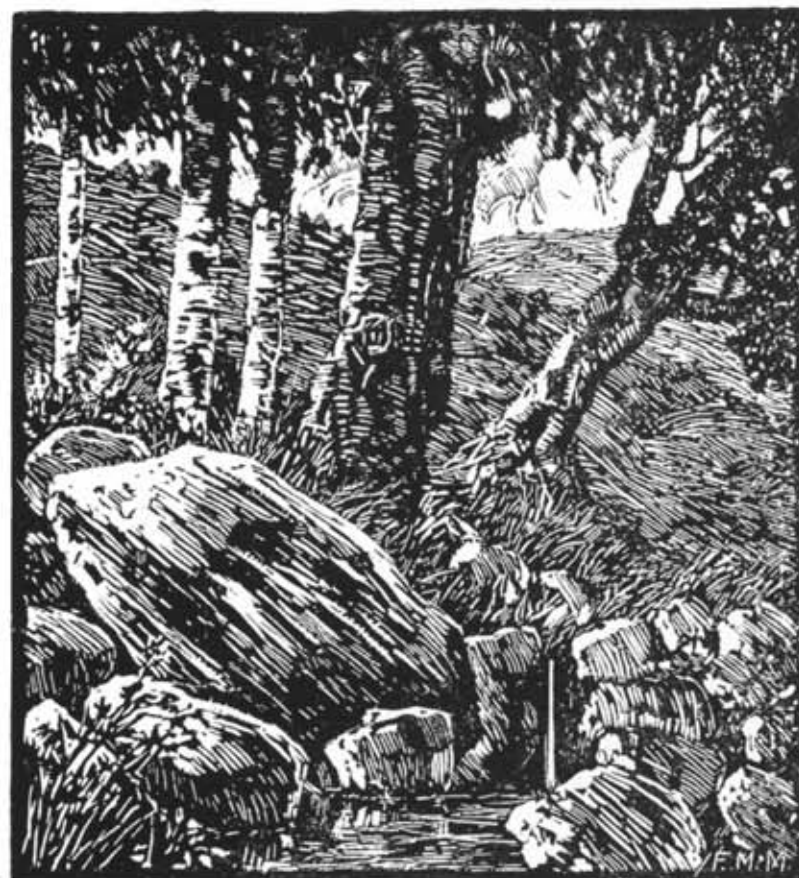




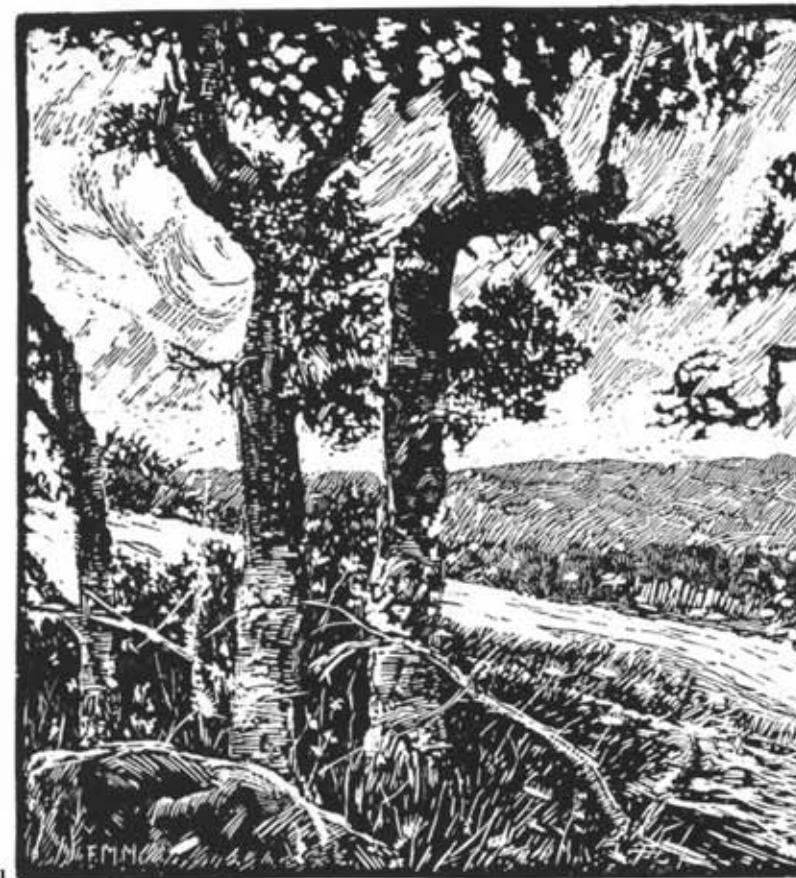
368



369



370



371

368. VECCHIA QUERCIA  
xilografia; cm 16,6 x 12,2

369. IL SUPERSTITE  
xilografia; cm 19,7 x 20  
Galleria Comunale d'Arte, Cagliari

370. LA FONTE  
xilografia; cm 18,5 x 17  
Galleria Comunale d'Arte, Cagliari

371. QUERCIOLE  
xilografia; cm 23,7 x 21,7  
Galleria Comunale d'Arte, Cagliari



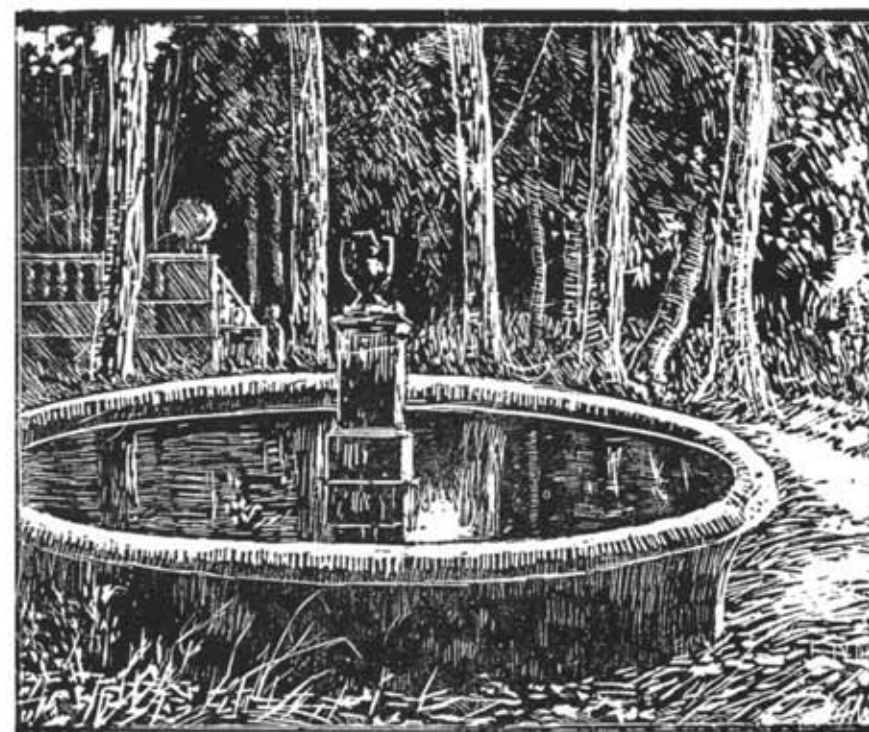
372

372. CIPRESSO  
xilografia; cm 24 x 18,5





373



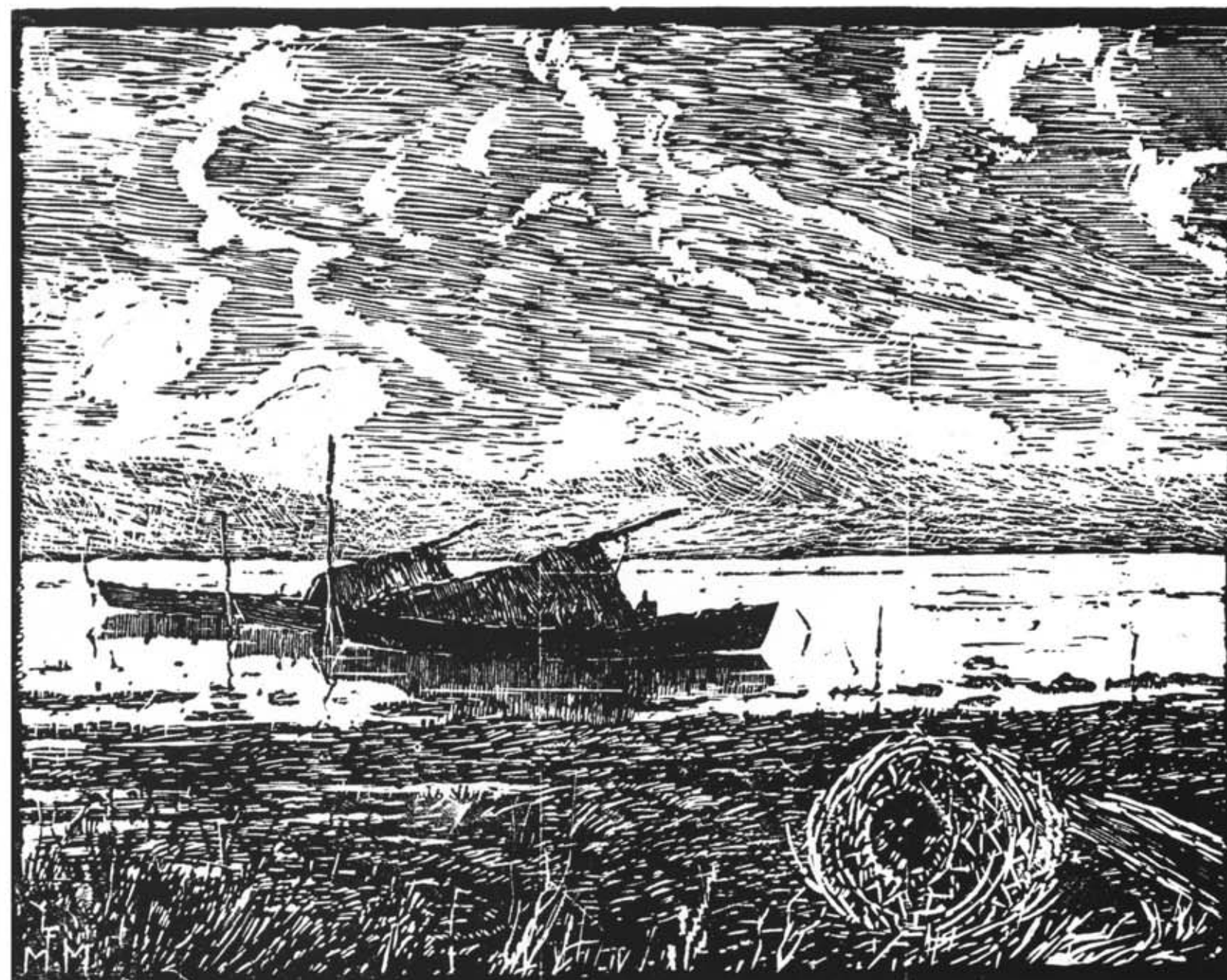
375



376



374



377



373. IN RIO S. BARNABA (VENEZIA)  
xilografia; cm 15,5 x 23  
Galleria Comunale d'Arte, Cagliari

374. IL SALICE  
xilografia; cm 18 x 25

375. VILLA ROMANA  
xilografia; cm 14,9 x 18,1  
Galleria Comunale d'Arte, Cagliari

376. FRESCURA  
xilografia; cm 17 x 17

377. LA FLOTTIGLIA  
xilografia; cm 23,9 x 29  
Galleria Comunale d'Arte, Cagliari

378. CHIESA CAMPESTRE  
xilografia; cm 19,3 x 20,1  
Galleria Comunale d'Arte, Cagliari

379. L'EREMO  
xilografia; cm 22,9 x 23  
Galleria Comunale d'Arte, Cagliari

380. LA CASA CHIUSA  
xilografia; cm 16,1 x 21  
Galleria Comunale d'Arte, Cagliari

381. UNA VIA DI ORVIETO  
xilografia; cm 15,6 x 23  
Galleria Comunale d'Arte, Cagliari



378



380

382. PLENILUNIO  
xilografia a due tavole; cm 20 x 9,8

383. UNA PESCHIERA  
xilografia a due tavole; cm 8,3 x 15,8

384. FRATELLI  
xilografia a due tavole; cm 10,1 x 10,1

385. IL SOLITARIO  
xilografia a due tavole; cm 27,5 x 18,8

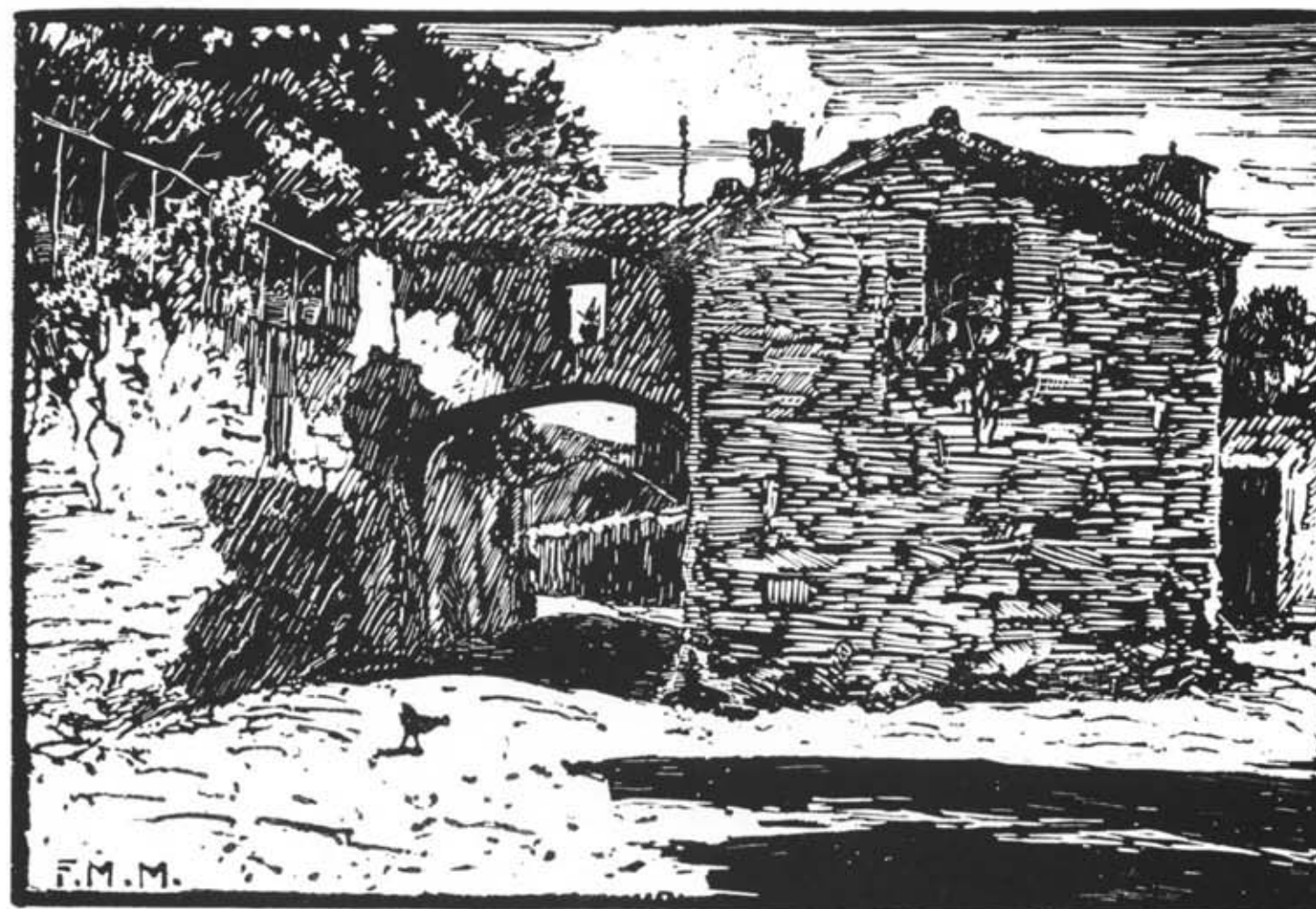
386. PESCHIERA  
xilografia a due tavole; cm 14,9 x 14,9  
Galleria Comunale d'Arte, Cagliari

387. TRAMONTO  
xilografia a due tavole; cm 15 x 12,1  
Galleria Comunale d'Arte, Cagliari

388. CALMA LUNARE  
xilografia a due tavole; cm 9,2 x 14



379



381





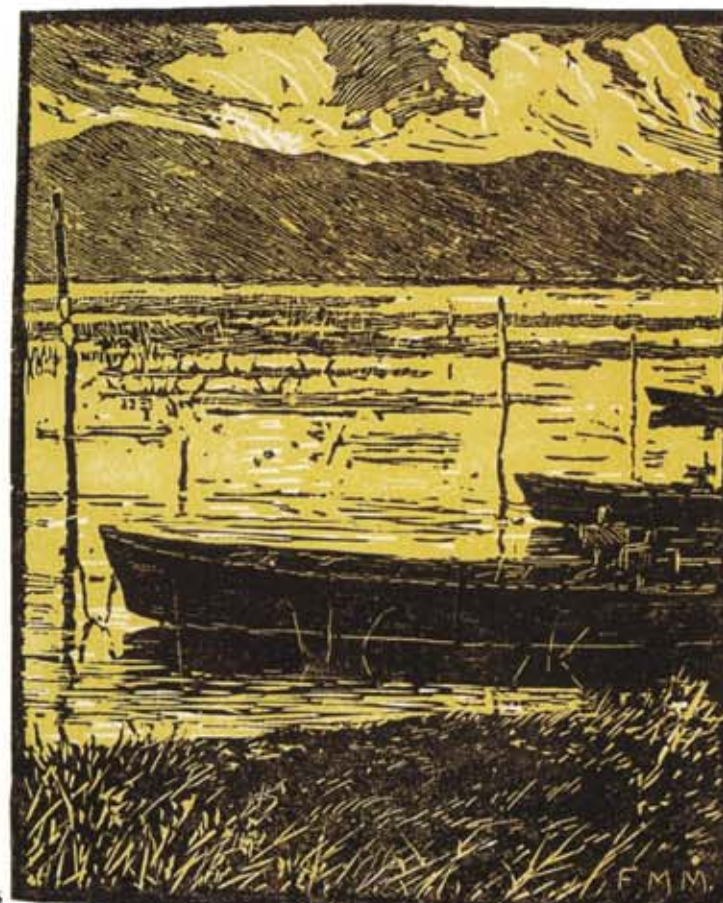
382



384



386



387



385



388



383





389



390

389. LUNA DI SETTEMBRE  
xilografia a quattro tavole; cm 20 x 20  
Galleria Comunale d'Arte, Cagliari

390. LA VETTA  
xilografia a due tavole; cm 15 x 10,2

391. AMORE ALL'ANTICA  
xilografia a due tavole; cm 39 x 19,7



391





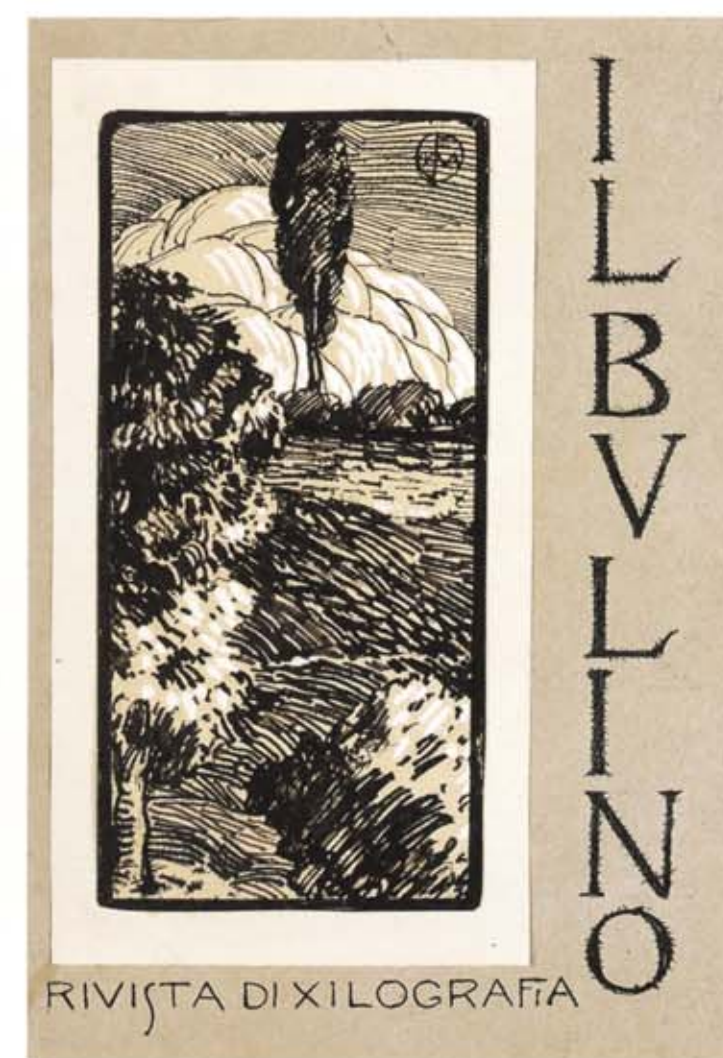
392



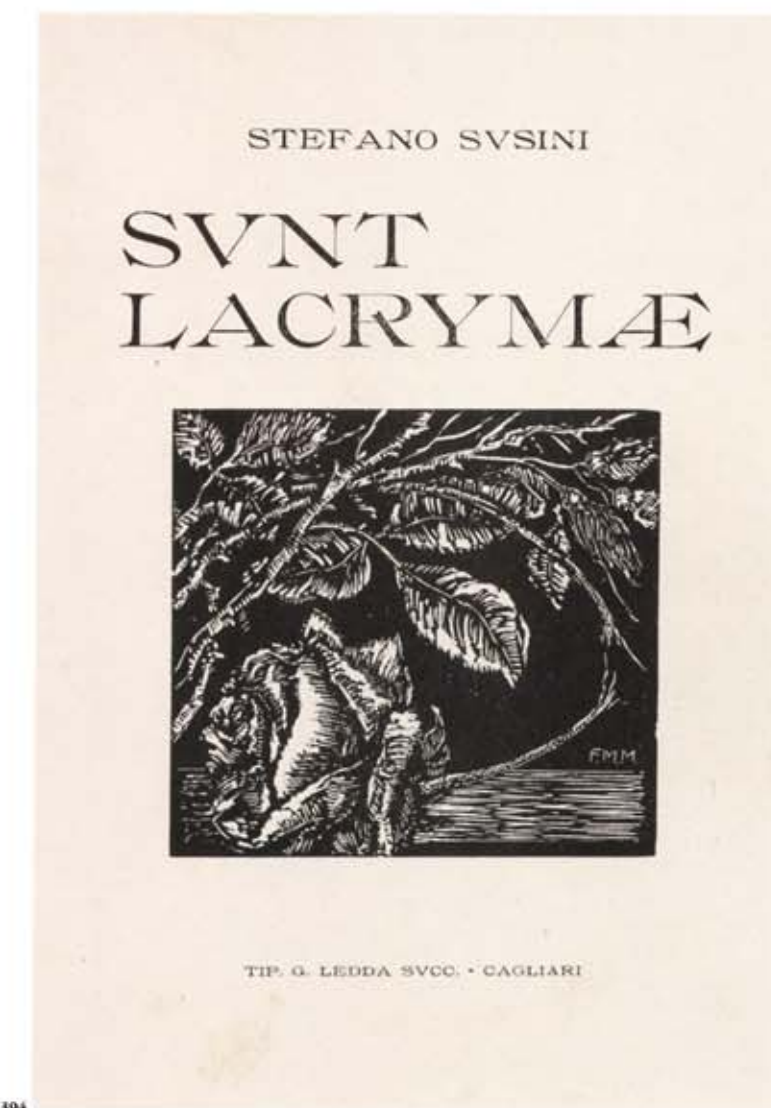
393



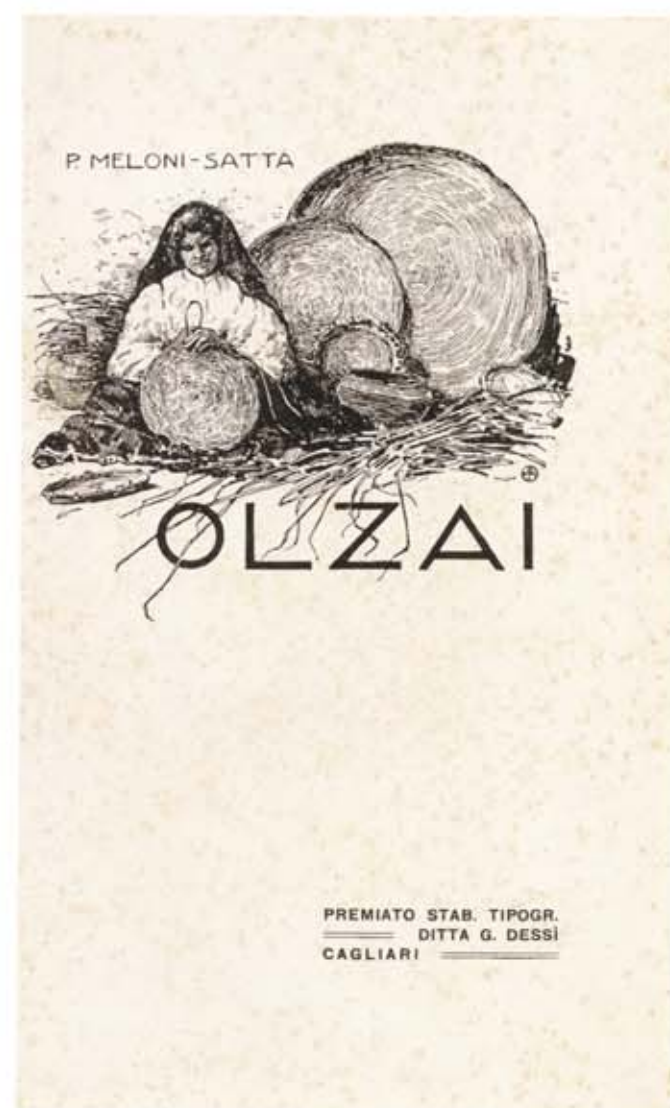
396



397



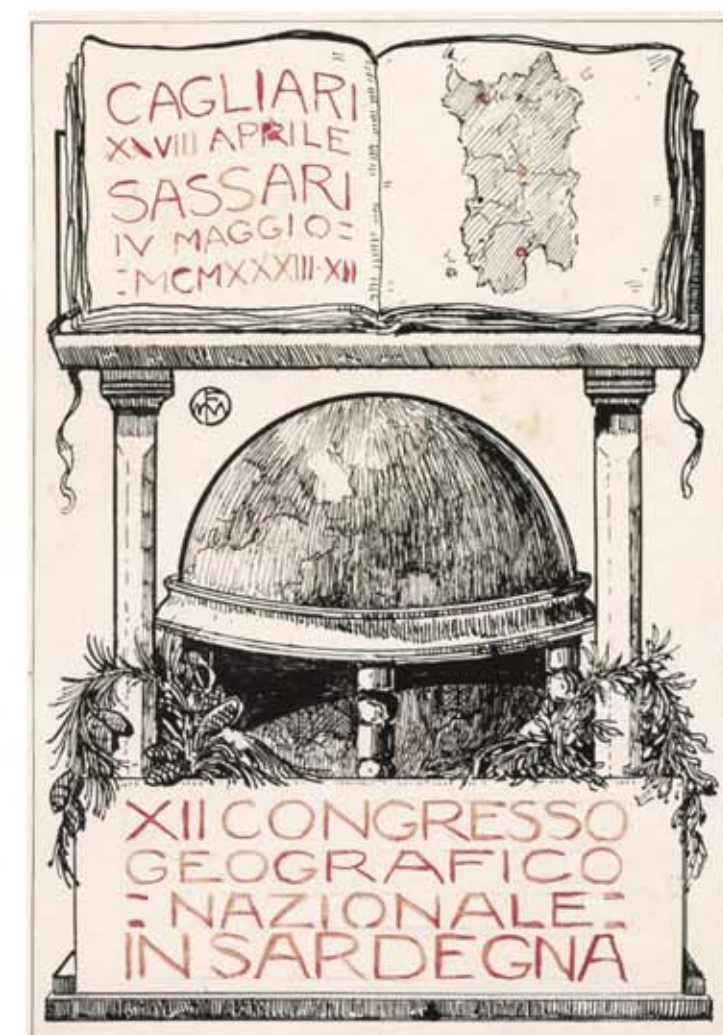
394



395



398



399





400

392. S'ISCHIGLIA, 1950  
copertina; cm 24,3 x 17,3

393. LA CORSICA NELLA SUA ITALIANITÀ, 1939  
copertina; cm 29,5 x 20,5

394. SUNT LACRYMAE  
copertina; cm 25 x 17,3

395. OLZAI  
copertina; cm 22,3 x 13,5

396. MUSICA E MUSICISTI  
bozzetto per copertina; inchiostro, tempera  
e pastello su cartoncino; cm 24,3 x 17

397. IL BULINO. RIVISTA DI XILOGRAFIA  
bozzetto per copertina; inchiostro e tempera  
su cartoncino; cm 24,3 x 18

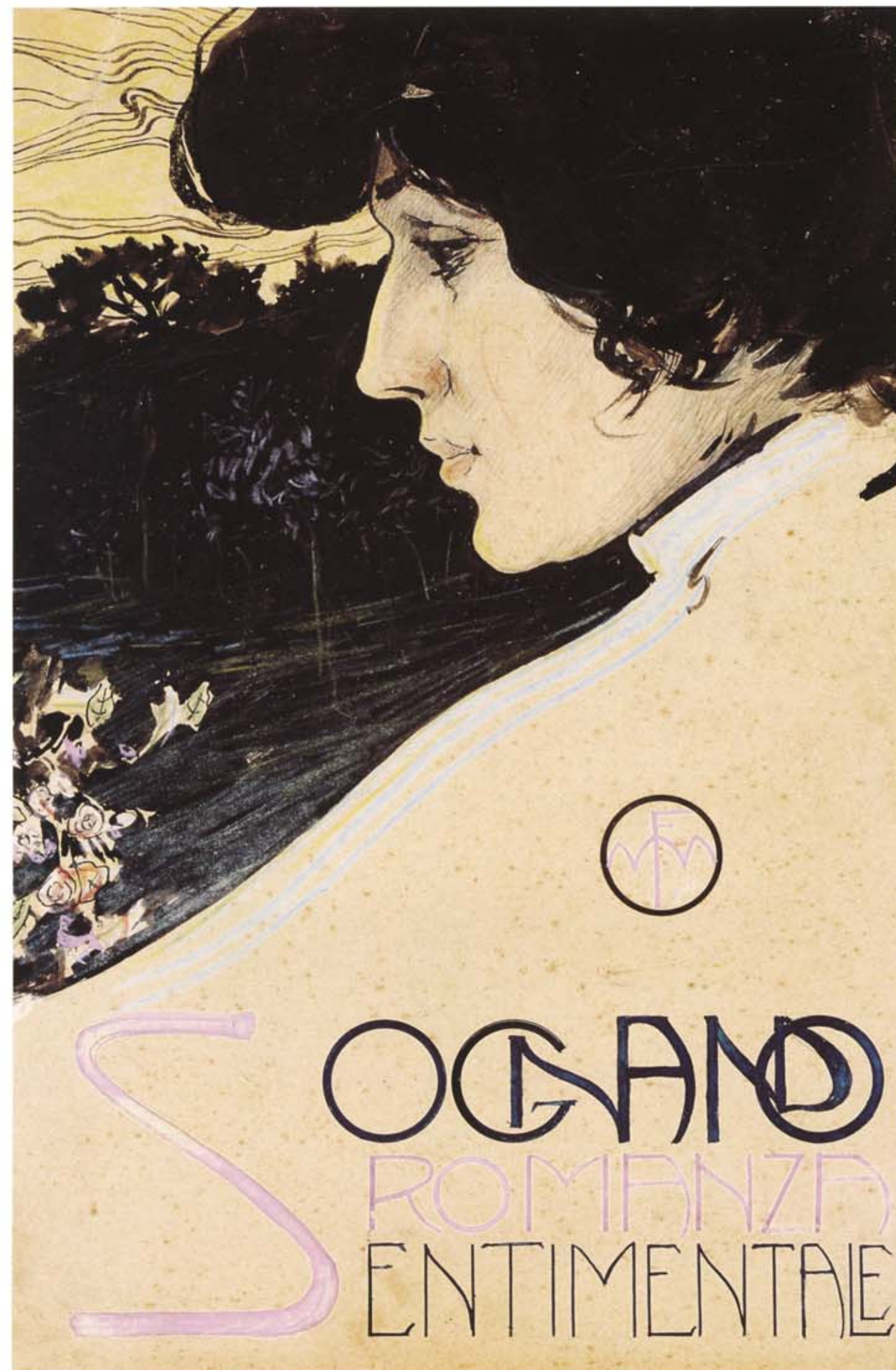
398. IL GIORNALINO DELLA DOMENICA  
bozzetto per copertina; inchiostro e acquerello  
su cartoncino; cm 29,7 x 21,4

399. XII CONGRESSO GEOGRAFICO  
NAZIONALE IN SARDEGNA, 1933  
bozzetto per copertina; inchiostro su cartoncino  
cm 25,7 x 17,7

400. STORIA MESTA. ROMANZA SENTIMENTALE  
bozzetto per copertina; inchiostro e pastello  
su cartoncino; cm 16,2 x 23,4

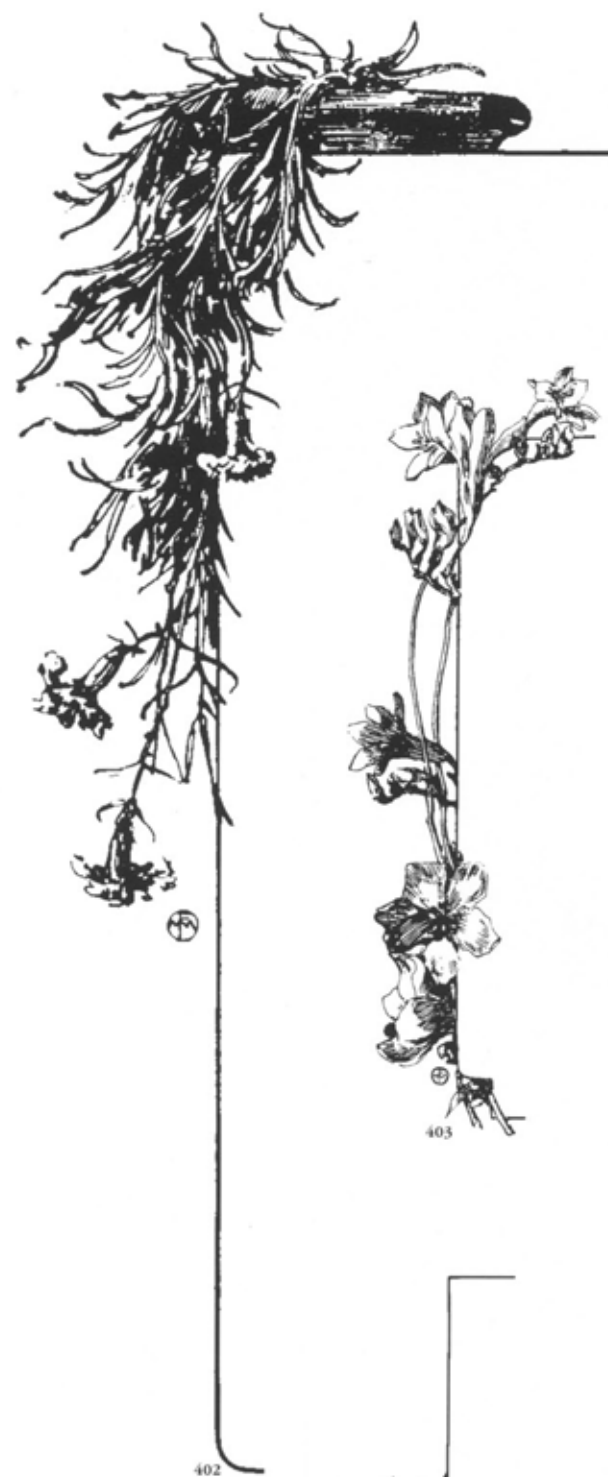
401. SOGNANDO. ROMANZA SENTIMENTALE  
bozzetto per copertina; inchiostro, matita  
e pastello su cartoncino; cm 31,4 x 20,3

402-409. MOTIVI VEGETALI  
fregi per calendario  
cm 19,3 x 7,8; cm 18,5 x 5,9; cm 18,3 x 5,3  
cm 18 x 3,6; cm 19,3 x 8,1; cm 18,6 x 7,6  
cm 16,3 x 3,5; cm 18 x 4,8



401





Apparati





## Profilo biografico

**1871** Felice Melis, universalmente noto come Felice Melis Marini in quanto così firmò le sue opere e i suoi scritti a cominciare dall'ultimo lustro dell'Ottocento, nacque a Cagliari il 18 dicembre 1871 da Enrico Melis e da Annunziata Marini. La sua prima educazione artistica gli venne data in famiglia, anzi può essere definito un figlio d'arte, poiché il padre, ingegnere e capo dell'Ufficio Tecnico del Comune di Cagliari, era stato allievo di Gaetano Cima, mentre il nonno Gerolamo, apprezzato disegnatore, era stato membro dell'Accademia di Belle Arti di Carrara.

**1893** Avviato a studi scientifici, dopo aver conseguito il diploma nella sezione fisico-matematica dell'Istituto Tecnico di Cagliari, disattendendo i propositi paterni di una sua laurea in Ingegneria, dietro suggerimento di Vincenzo Lotti, un pittore ligure che nelle sue composizioni alla Scuola tecnica aveva intravisto doti di disegnatore, e in seguito del pittore scenografo Ludovico Crespi e dell'architetto Vittorio Levi, suoi professori all'Istituto Tecnico, decideva di imboccare la via dell'arte e di recarsi a Roma. Nella capitale soggiornò tra la fine del 1893 e i primi mesi del 1894, frequentando assiduamente la Galleria Nazionale e prendendo i primi contatti con la vita artistica. Più incerta appare la sua iscrizione alla Scuola Libera del Nudo a Ripetta.

**1894** Nel mese di settembre, per la prima volta espone al negozio Fornara in via Manno a Cagliari un dipinto raffigurante un gruppo di animali e attrezzi domestici.

**1897-1901** Dal 1897 la sua attenzione alla poesia, alla letteratura e all'arte sarda comincia ad esplicarsi negli scritti apparsi sulla stampa quotidiana locale. È l'anno del suo trasferimento a Roma; durante il soggiorno nella capitale, si iscrive alla Scuola Libera del Nudo a

Ripetta. Alla Calcografia Nazionale, che frequenta assiduamente, apprende le tecniche dell'incisione su rame, messe a frutto nell'acquaforte «Casa ad Aritzo» (1899) e nell'acquatinta «Tramonto» (1900), realizzate nella capitale benché relative a soggetti sardi. Nel 1899 inizia, con cartoline litografiche per la ditta Giuseppe Dessì, anche la sua attività di illustratore. Come riportato dal Comanducci, nel 1900 partecipa ad una Mostra nazionale a Verona. Nel marzo 1901 è ancora a Roma, dove scrive i sonetti «Impossibile!» e «Per l'Arte».

**1902** Rientrato a Cagliari, allestisce la sua prima personale nella sede del Collegio degli Ingegneri ed Architetti in occasione del X Congresso Nazionale dell'Associazione.

**1903-04** Nel maggio 1903 la rivista milanese *Natura ed arte* pubblica un gruppo di suoi disegni; tra settembre e novembre l'artista è a Venezia, dove risiede ancora tra il gennaio e il settembre dell'anno successivo, per frequentare l'Accademia. Insieme a diversi disegni, dipinti e incisioni elabora in questo periodo numerosi progetti per copertine di albi musicali e per riviste. Rientrato a Cagliari, organizza nella casa paterna un'esposizione pubblica delle sue opere veneziane insieme a Filippo Figari che a sua volta, rientrato da Milano, espone una serie di caricature (30 ottobre-8 novembre 1904).

**1905** Iniziati durante il soggiorno veneziano, continuano i suoi contatti con l'ambiente lombardo: lo prova, tra l'altro, il bozzetto di manifesto per la III Mostra internazionale di Arti decorative a Monza del 1905; non risulta, tuttavia, se sia stato effettivamente realizzato, né si hanno notizie di un'eventuale partecipazione di Melis Marini come espositore.

**1906-07** Verso la fine del 1906 sposa

Ersilia, figlia di Sisinnio Meloni, notaio a Decimomannu. L'anno successivo partecipa alla Mostra campionaria «Ars Sardiniae» allestita a Cagliari alla Passeggiata coperta del Bastione di Saint Remy (28 aprile-6 maggio). Poco dopo si trasferisce a Roma con la moglie e c'è ancora nel mese di ottobre, quando la ditta Danesi stampa una sua cartolina di Cagliari. Torna per una breve visita a Venezia.

**1908** È di nuovo a Cagliari, dove il 6 aprile 1908 nasce il figlio Enrico e dove il 30 giugno inaugura nel suo studio in piazza S. Eulalia una scuola di pittura insieme al pittore Giambattista Rossino.

**1909** Come testimoniano le signature su alcuni disegni, torna ancora a Venezia. Non ha sosta la sua attività di illustratore.

**1911** Ha un importante ruolo nell'allestimento del Padiglione sardo all'Esposizione regionale ed etnografica di Roma, per cui progetta i mobili e fornisce i disegni per i ricami. Nell'autunno dello stesso anno espone a Roma alla Mostra degli Indipendenti. Partecipa altresì alla Mostra del Calendario, Gruppo XXIII, dell'Esposizione di Torino al Gran Palazzo del Giornale e della Stampa: il suo calendario artistico stampato dalla tipografia Dessì di Cagliari è premiato con medaglia d'oro. A Capodanno inaugura nel suo studio una personale.

**1912-15** Nel maggio 1912 partecipa alla Mostra artistica alla Passeggiata coperta del Bastione di Saint Remy a Cagliari. Da bozzetti in parte elaborati in precedenza, dipinge i pannelli per il Gabinetto del Sindaco nel nuovo Palazzo Civico di Cagliari: danneggiati durante le incursioni belliche del '43, furono restaurati nel 1948. Nel settembre 1913 illustra la copertina della rivista milanese *Varietas*. Mancano notizie



410. AUTORITRATTO, 1906  
olio su tela; cm 41,1 x 31  
Galleria Comunale d'Arte, Cagliari

411. Arzana, 1920, sul Monte S. Vincenzo



relative al nostro sui giornali degli anni successivi; risulta assente all'esposizione tenuta a Cagliari nel marzo 1914, al Filarmonico. Nel marzo 1915, mentre si prepara la sala sarda nella mostra della Secessione a Roma, Nino Alberti scrive di non sapere nulla di lui. Si può ipotizzare qualche altro viaggio nella penisola, nel corso del quale probabilmente ebbe i primi contatti con l'editore Ulrico Hoepli.

**1916** In piena guerra viene pubblicato *L'acquaforte. Manuale pratico*, con un'ampia introduzione storica e tavole illustrative, tratte da sue calcografie, a chiarimento dei segreti delle diverse tecniche d'incisione e di stampa. In relazione agli avvenimenti bellici sono invece la copertina dell'albo *I tuoi figli, Sardegna eroica!*, edito nel 1917, e la cartolina celebrativa per i fanti della Brigata Sassari.

**1919** Benché alcuni suoi sonetti fossero comparsi sulla stampa locale fin dal 1904, la sua prima raccolta di poesie, *Sorridi durante la guerra* (pro orfani di guerra), è pubblicata alla fine del conflitto dalla Società Tipografica Sarda. In amichevoli rapporti con Filippo Figari e Francesco Ciusa, collabora con loro all'allestimento della sala del Teatro Margherita per il ballo della Pentolaccia.

**1921** È uno dei promotori della I Mostra sarda d'Arte organizzata al Teatro Anatomico di Cagliari dal Circolo Universitario Cattolico e inaugurata il 29 maggio: nella sala VI al piano superiore è allestita una sua esposizione individuale.

**1923** *L'Illustrazione Italiana* pubblica nel mese di gennaio alcune sue acquaforti. Partecipa alla Quadriennale di Torino (Palazzo della Promotrice, aprile-luglio) con le acquaforti: «Una strada a Tiana», «Passa il treno», «Le comari»,

412. Arzana, 1920, sul Monte S. Vincenzo

413. Cagliari, 26 febbraio 1922, Monte Urpino





«Vecchie case», «All'ombra del nuraghe», «La mola», e con due acquerelli: «Cortile a Tiana» e «La partita».

**1924** Progetta un intero arredo in «stile sardo» per l'avvocato Loriga. Viene stampata dall'editore Ulrico Hoepli la II edizione riveduta e ampliata del manuale dell'acquaforte.

**1925** Partecipa alla Mostra regionale d'Arte sarda a Cagliari e trascorre il mese d'agosto a Venezia. Si occupano della sua attività d'incisore importanti riviste (*L'Illustrazione Italiana*, *Emporium*). In un incontro con Remo Branca apprende dal sassarese i rudimenti della xilografia, mentre a sua volta lo avvia alle tecniche calcografiche.

**1926** Comincia la sua collaborazione come illustratore alla rivista di Raimondo Carta Raspi *Il Nuraghe*. Partecipa in aprile alla XCII mostra degli Amatori e Cultori di Belle Arti di Roma con monotipi e acqueforti (sezione Sardegna).

**1927** Si trasferisce a Milano per gli studi universitari del figlio Enrico e vi risiede fino al 1932. Si occupa attivamente, in collaborazione con Filippo Figari, dell'allestimento del Padiglione sardo alla Fiera di Milano. Tornato a Cagliari per le feste di Natale, organizza per l'Istituto dei Sordomuti un grandioso presepe.

**1928** Partecipa con una saletta individuale alla Mostra d'Arte regionale in memoria di Luigi Caldanano al Palazzo Civico di Cagliari.

**1929** È nel gruppo di letterati, artisti e pubblicisti che costituiscono a Cagliari la «Famiglia Artistica Sarda». A Milano, alla Mostra del Naviglio, è presente con tre acqueforti («S. Cristoforo», «Ponte dell'Ospedale Maggiore», «Naviglio di S. Sofia»).



**1930** Cominciano le sue sperimentazioni xilografiche.

**1931** Partecipa alla I Mostra dell'incisione italiana di Roma (primavera) e alla Mostra della stampa d'Arte organizzata a Milano alla Libreria Mondadori.

**1932** Partecipa alla I, II, III, IV esposizione collettiva alla Galleria Palladino di Cagliari (gennaio-marzo, maggio), alla II Mostra dell'incisione italiana a Roma (aprile) e a quella di Bordeaux (giugno-luglio). Rientrato a Cagliari tiene una personale alla Galleria Palladino

(8-22 dicembre), esponendo 102 tra disegni, monotipi, acqueforti, acquerelli, oli, pastelli, tempere, matite colorate e una litografia («Ombre e riflessi»).

**1933** Partecipa in gennaio e in maggio alle mostre collettive della Galleria Palladino di Cagliari. Fa parte della Giuria dell'Esposizione Intersindacale di Firenze. A Milano ordina, per la Fiera, l'allestimento del Padiglione sardo (aprile). Partecipa alla IV Mostra Belle Arti - Prima Mostra Musicisti (Cagliari, Galleria Comunale d'Arte, 2 ottobre-dicembre); alla III Mostra dell'incisione italiana di Roma; alla Mostra dell'incisione italiana a Kosice.

**1934** A Cagliari, in occasione del XII Congresso Geografico Nazionale in Sardegna per il quale prepara la cartolina commemorativa, viene edito e donato ai congressisti l'albo di fotoincisioni *Vecchia Sardegna*. Collabora con Raffaello Delogu alla buona riuscita della Mostra retrospettiva di pittura dell'Ottocento italiano alla Galleria Comunale d'Arte. A lato della manifestazione, il 10 ottobre, la Galleria Palladino inaugura una collettiva, auspice il Sindacato Belle Arti, cui partecipano Biasi, Delitala, Sini e Melis Marini con oli e xilografie. Partecipa a Milano alla mostra «Nuova Vita».

**1935** La Galleria Palladino di Cagliari allestisce la sua mostra «Ricordi di Venezia» (6-16 aprile). Partecipa (7 aprile-5 maggio) alla Mostra dell'incisione italiana a Riga (acquaforte «Vecchie case in Brianza»).

**1936** In primavera partecipa alla XV Mostra d'incisione italiana moderna ad Abbazia (acquaforte «La tanca»). Ha come segretario il compito di organizzare la VII Mostra del Sindacato regionale fascista Belle Arti della Sardegna, tenuta alla Galleria Comunale d'Arte di Cagliari (maggio-giugno) (xilografia

«Festa campestre in Sardegna», trittico xilografico «Tre ore»; acqueforti: «Madre e massaia», «La ghirlanda dei pini», «Una peschiera»; oli: «Pioggia d'estate», «Pomeriggio autunnale», «Loggiato in Campidano»). A Cagliari la Galleria Palladino allestisce una mostra di pastelli di Anton Ettore Maury e di xilografie e disegni di Felice Melis Marini (12-23 dicembre).

**1937** In gennaio partecipa a una collettiva alla Galleria Palladino di Cagliari, che nello stesso anno allestisce una sua personale (13-24 novembre). Partecipa a Sassari all'VIII Mostra interprovinciale del Sindacato fascista della Sardegna (maggio-giugno) con le acqueforti «Giardino alla Giudecca» e «Una roggia», gli oli «Chiesa parrocchiale di Arzana», «Tristezza invernale», «Mattino d'ottobre». In dicembre, a Bucarest espone alla Mostra itinerante nei Paesi Balcanici, a cura del Ministero della Cultura popolare.

**1939** È invitato a tenere una personale a Milano alla «Casa d'Artisti» (21 gennaio-3 marzo). Partecipa alla Mostra dell'incisione italiana in America centrale e latina a cura della Biennale di Venezia (acqueforti: «Piccolo porto», «Vecchio cortile milanese», «La casa del parroco a Calogna», «Una famiglia»).

**1940** Nel mese di dicembre partecipa a Roma alla Mostra dell'incisione italiana moderna alla Galleria di Roma (acquaforte «Un nido»).

**1942** Nell'aprile del 1942 espone tempere ed oli alla Galleria Palladino di Cagliari, in una mostra tenuta con Cesare Cabras e Giambattista Rossino.

**1944** Partecipa alla I Mostra triennale a Tempio Pausania (tempere: «La porticina dell'orto», «Calura autunnale», «I giganti»; acquerello «Tempo grigio»; olio «Festa campestre in Sardegna»).

**1945** Presiede la Giuria di accettazione e ordinamento della Prima Libera Esposizione Regionale d'Arte, tenuta a Cagliari nella Galleria Comunale d'Arte (autunno), cui partecipa come espositore con l'acquaforte «La noria», il disegno «L'ulivo», la xilografia «Plenilunio».

**1946** Partecipa con Enzo Loi e Teodorico Cavallazzi a una mostra dell'Istituto d'Arte di Sassari (aprile-maggio).

**1947** Collabora con Renato Papò, direttore della Biblioteca Universitaria di Cagliari e soprintendente librario della Sardegna, all'arricchimento del Gabinetto delle Stampe Anna Marongiu Pernis, donando un folto numero di incisioni e sollecitando colleghi e discepoli alla donazione. Partecipa alla Mostra dell'incisione italiana curata per la Calcografia Nazionale da Carlo Alberto Petrucci a febbraio a Zurigo, a marzo a Stoccolma. In marzo viene nominato rappresentante per la Sardegna dell'Associazione Nazionale per i paesaggi e i monumenti pittoreschi d'Italia. Prende parte alla mostra promossa dall'Associazione Cultori e Amatori d'Arte a Cagliari (olio «Ulivi e pioppi», acquaforte «Silenzio», tempere: «La siepe» e «Il greto», bozzetto ad olio «Scampagnata»). Alla I Mostra comunale d'Arte di Iglesias espone le acqueforti «Sardegna aspra», «Cantuccio in giardino», «Il naviglio di Gorla».

**1948** In gennaio è nominato Ispettore onorario della Soprintendenza Bibliografica per la Sardegna (materiale incisivo). Nella riunione del 29 febbraio l'Accademia Pietro Vannucci di Perugia lo nomina, insieme agli incisori Carlo Alberto Petrucci e Benvenuto Disertori e ai pittori Carlo Siviero e Nino Discevolò, Accademico di merito. Alla Galleria Palladino viene allestita, sotto gli auspici dell'Associazione degli Artisti della Sardegna, una sua mostra di monotipi (13-23 maggio).



Nello stesso mese è tra i partecipanti alla Mostra degli incisori sardi allestita a cura dell'Ente Provinciale per il Turismo nell'Aula Magna dell'Università di Cagliari, poi riproposta dalla Galleria Della Maria. Il 30 giugno il Gabinetto delle Stampe organizza in suo onore una mostra nella sala di lettura della Biblioteca Universitaria di Cagliari: sono esposte oltre 400 incisioni e 6 albi di disegni in precedenza da lui donati al Gabinetto delle Stampe. Partecipa alla II Mostra comunale d'Arte di Iglesias dove espone l'olio «Pomeriggio invernale» e le acquaforti «Una casa nel Sulcis», «Calma», «All'ombra del nuraghe». A fine anno partecipa a Roma alla Mostra degli incisori sardi contemporanei promossa dagli «Amici del libro» e dall'Associazione «Dante Alighieri» (ordinatore Nicola Valle).

**1949** La segnalazione al Premio Gastaldi per la poesia gli ottiene la pubblicazione della raccolta di sonetti elaborati nel corso degli anni. Espone a Milano e Losanna alla Mostra degli incisori sardi contemporanei promossa dalla «Dante Alighieri». Porta alla III Mostra comunale d'Arte di Iglesias l'olio «Pomeriggio d'autunno» e l'acquarello «Una sosta». A novembre, espone alla II Mostra nazionale del disegno e della incisione moderna della Biennale di Reggio Emilia le incisioni «L'argine», «Una porta del duomo di Cagliari», «Naviglio di Gorla».

**1950** Mentre vede la stampa, per i tipi dello Stabilimento Tipolitografico Carlo Perego di Milano, la raccolta di sonetti *Nello studio e fuori. Schizzi... a penna*, per la collana «Poeti d'oggi» curata dall'editore Mario Gastaldi (Milano-Roma), è duramente colpito dalla morte della moglie Ersilia. È tra gli espositori alla IV Mostra regionale d'Arte di Iglesias (14-29 ottobre), con l'olio «Festa campestre in Barbagia», il disegno «In cima al colle» e il monotipo «Chiesetta bianca». Nel novembre l'Associazione «Amici del li-

bro» organizza alla Galleria Palladino (sala «ARSAL») l'esposizione di una cinquantina di acquaforti; la stessa Associazione allestisce una sua mostra di acquarelli e tempere alla Galleria Della Maria (25 novembre-8 dicembre).

**1951** Esce, nel mese di gennaio, il numero speciale della rivista cagliaritana *Il Convegno* dedicato all'artista, con numerose illustrazioni.

**1952** La Libreria Cocco a Cagliari mette in vendita l'albo *VI Litografie originali di F. Melis Marini*, tiratura di 25 esemplari firmati e numerati. Alla Mostra d'Arte dell'Opera Redenzione Sociale Assistenza Carceraria espone il pastello «Tempo grigio».

**1953** Muore a Cagliari il 30 aprile, a tre anni di distanza da Ersilia, accanto alla quale viene sepolto nel cimitero di Bonaria.

#### MOSTRE PERSONALI

1902  
Cagliari, Collegio degli Ingegneri ed Architetti, giugno-luglio.

1904  
Cagliari, Studio Melis Marini, 30 ottobre-8 novembre (con F. Figari).

1911-12  
Cagliari, Studio Melis Marini, 31 dicembre-gennaio.

1932  
Cagliari, Galleria Palladino, 8-22 dicembre.

1935  
Cagliari, Ricordi di Venezia, Galleria Palladino, 6-16 aprile.

1936  
Cagliari, Galleria Palladino, 12-23 dicembre (con A. E. Maury).

1937  
Cagliari, Galleria Palladino, 13-24 novembre.

1939  
Milano, Casa d'Artisti, 21 gennaio-3 marzo.

1942  
Cagliari, Galleria Palladino, aprile (con C. Cabras e G. Rossino).

1945  
Cagliari, Amici del Libro, 19-25 febbraio.

1946  
Cagliari, Amici del Libro, 14-25 aprile. Sassari, Istituto d'Arte, 25 aprile-2 maggio (con E. Loi e T. Cavallazzi).

1948  
Cagliari, Galleria Palladino (monotipi), 13-23 maggio.  
Cagliari, Biblioteca Universitaria (incisioni e disegni), 30 giugno-luglio.

1950  
Cagliari, Mostra di acquaforti, Amici del Libro, Galleria Palladino, sala «ARSAL», 11 novembre.  
Cagliari, Mostra di tempere e acquarelli, Amici del Libro, Galleria Della Maria, 25 novembre-8 dicembre.

1953  
Cagliari, Amici del Libro, 3 giugno (retrospettiva).

1972  
Cagliari, Amici del Libro.

#### MOSTRE COLLETTIVE

1900  
Verona, Mostra Nazionale.

1903  
Cagliari, Passeggiata coperta, aprile.

1907  
Cagliari, «Ars Sardiniae», Passeggiata coperta, 28 aprile-6 maggio.

1911  
Roma, Padiglione Sardo, Esposizione Regionale Etnografica, giugno.  
Roma, Mostra degli Indipendenti, autunno.  
Torino, Mostra del Calendario, Gran Palazzo del Giornale e della Stampa, Gruppo XXIII, novembre.

1912  
Cagliari, Mostra artistica alla Passeggiata coperta, maggio.

1921  
Cagliari, I Mostra Sarda d'Arte, Teatro Anatomico, 29 maggio-3 luglio.

1923  
Torino, Quadriennale - Esposizione Nazionale di Belle Arti, Palazzo della Promotrice, aprile-luglio.

1925  
Cagliari, Mostra Regionale d'Arte Sarda, Palazzo Civico, aprile-maggio.

1926  
Roma, XCII Esposizione di Belle Arti, Società Amatori e Cultori di Belle Arti, Palazzo delle Esposizioni, aprile.

1927  
Milano, Padiglione Sardo, Fiera Campionaria, maggio.

1928  
Cagliari, Mostra d'Arte Luigi Caldanano, Palazzo Civico, aprile-giugno.

1929  
Milano, Mostra del Naviglio, Palazzo della Permanente, giugno.

1931  
Roma, I Mostra dell'incisione italiana, pri-

mavera.  
Milano, Mostra della stampa d'Arte, Libreria Mondadori, novembre.

1932  
Cagliari, I, II, III, IV collettiva alla Galleria Palladino, gennaio, febbraio, marzo, maggio.  
Roma, II Mostra dell'incisione italiana, aprile.  
Bordeaux, L'Italie dans l'art du livre e de la gravure, Musée de la Peinture, 18 giugno-31 luglio.

1933  
Cagliari, Galleria Palladino, gennaio e maggio.  
Milano, Padiglione Sardo, Fiera Campionaria, aprile.  
Cagliari, IV Mostra Belle Arti - Prima Mostra Musicisti (Sindacato Interprovinciale Fascista), Galleria Comunale d'Arte, 2 ottobre-dicembre.  
Košice, Mostra dell'incisione italiana, Vychodoslovenske Muzeum, 3-22 ottobre.  
Roma, III Mostra dell'incisione italiana.

1934  
Cagliari, Mostra dei pittori-giornalisti, aprile.  
Sassari, V Mostra del Sindacato Regionale Fascista Belle Arti della Sardegna, maggio.  
Cagliari, Galleria Palladino, 10 ottobre.  
Cagliari, Mostra d'Arte per le opere assistenziali, dicembre.  
Milano, Nuova Vita.

1935  
Riga, Mostra dell'incisione italiana moderna, Museo di Belle Arti, 7 aprile-5 maggio.

1936  
Abbazia, XV Mostra d'incisione italiana moderna, primavera.  
Cagliari, VII Mostra del Sindacato Regionale Fascista Belle Arti della Sardegna, Galleria Comunale d'Arte, 17 maggio-giugno.

1937  
Cagliari, Galleria Palladino, gennaio.  
Sassari, VIII Mostra Interprovinciale del Sindacato Regionale Fascista Belle Arti della Sardegna, maggio-giugno.  
Mendoza, Buenos Aires, I Mostra degli Incisori Italiani, settembre-ottobre.  
Bucarest, Atene, Mostra itinerante d'incisione italiana nei Paesi Balcanici, a cura del Ministero della Cultura popolare, dicembre.  
Tallinn, Oslo, Stoccolma, Copenaghen, L'Aia, Lussemburgo, Zurigo, Ginevra, Mostra itinerante d'incisione a cura del Ministero Stampa e Propaganda.



1938  
Ankara, Istanbul, Mostra itinerante d'incisione italiana nei Paesi Balcanici.

1939  
Mostra itinerante dell'incisione italiana nei paesi dell'America centrale e latina, a cura della Biennale di Venezia.

1940  
Roma, Mostra dell'incisione italiana moderna, Galleria di Roma, dicembre.

1944  
Tempio Pausania, I Mostra Triennale d'Arte, 10 febbraio.

1945  
Cagliari, Prima Libera Esposizione Regionale d'Arte, Galleria Comunale d'Arte, autunno.

1947  
Cagliari, I Provinciale, Galleria Della Maria, gennaio.  
Zurigo, Stoccolma, Mostra dell'incisione italiana, a cura della Calcografia Nazionale, febbraio (Zurigo); 14-30 marzo (Stoccolma).  
Cagliari, Mostra Associazione Cultori e Amatori d'Arte.  
Iglesias, I Mostra Comunale d'Arte.

1948  
Cagliari, Mostra degli Incisori Sardi, Ente Provinciale per il Turismo, Aula Magna dell'Università, maggio; Galleria Della Maria, giugno.  
Giulianova, II Biennale Abruzzese d'Arte, Palazzo Scolastico del Lido, luglio-settembre.  
Iglesias, II Mostra Comunale d'Arte - Otobrara Iglesiasiente, 23 ottobre-7 novembre.  
Roma, Mostra degli incisori sardi contemporanei, dicembre.

1949  
Reggio Emilia, II Mostra Nazionale del disegno e della incisione moderna, Biennale, novembre.  
Iglesias, III Mostra Comunale d'Arte.  
Milano, Losanna, Mostra degli incisori sardi contemporanei, Società Dante Alighieri.

1950  
Iglesias, IV Mostra Regionale d'Arte, 14-29 ottobre.

1952  
Cagliari, Mostra d'Arte, Opera Redenzione Sociale Assistenza Carceraria.

1953  
Gijón, Grabados Artísticos de Cerdeña, Ateneo Jovellanos, settembre.  
Sassari, IV Mostra Nazionale d'Incisione, Teatro Civico, 23 [ottobre-novembre].

1956  
Monaco, Colonia, Stoccarda, Amburgo, Brema, Braunschweig, Berlino, L'Aia, Groninga, Amsterdam, Mostra degli Incisori Sardi in Germania ed in Olanda, febbraio-luglio.

1957  
Cagliari, Mostra di Cagliari del passato, Amici del Libro, 29 aprile-18 maggio.

1963  
Cagliari, Mostra Nazionale d'Incisioni, Cripta di S. Domenico, 20 gennaio-10 febbraio.

1973  
Cagliari, Artisti Sardi nella Collezione Civica, Galleria Comunale d'Arte.

1976  
Nuoro, Arte in Sardegna tra realismo e folklore, 1900-1935, Istituto Superiore Regionale Etnografico, 4-31 dicembre.

1985  
Cagliari, Artisti Sardi nella Collezione Civica, Galleria Comunale d'Arte.

1986  
Quartu Sant'Elena, Quarant'anni d'incisione in Sardegna 1930-1970, Associazione Culturale "Il Dado", 15-29 marzo.

1990  
Cagliari, Figure in musica, Villa Asquer, 1 novembre-2 dicembre.

1992  
Isili, Maestri incisori di Sardegna, Convento degli Scolopi, 19 giugno-26 luglio.

"A proposito di un poeta dimenticato", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 3 e 9 luglio 1897.

"Pro Arte", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 14 gennaio 1898.

"Una tomba dimenticata. Giovanni Marghinotti", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 18 ottobre 1901.

"A Venezia", "Un ritrattino difficile", "Vacazione" (sonetti), *L'Unione Sarda*, Cagliari, 17 luglio 1904.

"Un'opera d'arte", "Nella sala del ritratto", "Un'idea costante" (sonetti), *L'Unione Sarda*, Cagliari, 28 agosto 1904.

"La canagliata degli anonimi", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 8 settembre 1904.

"I Versi" («Impossibile!», «Per l'Arte»), *L'Unione Sarda*, Cagliari, 13 novembre 1904.

"Una bella lettera", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 18 novembre 1904.

"I nostri artisti" (Antonio Ghisu), *L'Unione Sarda*, Cagliari, 21 giugno 1905.

"San Marco", "In vaporetto" (sonetti), *L'Unione Sarda*, Cagliari, 7 agosto 1908.

"Un artista" (Antonio Calvia), *L'Unione Sarda*, Cagliari, 6 ottobre 1908.

"I brillanti falsi di una signora", "I brillanti veri di una popolana" (sonetti), *Pro Sicilia e Calabria*, a cura di Marcello Vinelli, Cagliari, aprile 1909.

"Giornalisti italiani, visitate la Sardegna!", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 11 marzo 1913.

"Tempesta", "Un acquisto", "La vera modello" (sonetti), *L'Unione Sarda*, Cagliari, 11 e 14 marzo 1913.

"Ancora per la mobilitazione del costume sardo", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 12 marzo 1913.

"A proposito di una nuova costruzione", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 3 novembre 1914.

*L'Acquaforte. Manuale pratico*, Milano 1916.

*Sorridi durante la guerra* (pro orfani di guerra), Cagliari 1919.

"Sempre a proposito della mostra sarda d'arte", *Il Corriere di Sardegna*, Cagliari, 4 giugno 1921.

"Una giusta lagnanza per la Biennale Veneziana", *La Fiamma*, Roma, 24 giugno 1921.

"Per il Terrapieno", *Il Littore*, Cagliari, 4 agosto 1923.

"Per le giurie delle esposizioni d'arte", *La Fiamma*, Roma, novembre 1924.

*L'Acquaforte. Manuale pratico*, Milano 1924 (II ed. riveduta).

"Sardegna aspra" (sonetto e riproduzione), *Fontana Viva*, Cagliari, anno II, gennaio 1927.

"Un po' di tecnica", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 2 aprile 1933.

"Gli amici dello stagno", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 28 giugno 1933.

"A mostra chiusa. Costatazioni liete e non liete. Proposte", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 15 gennaio 1934.

"La mostra dei giornalisti-pittori vista da un pittore-giornalista", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 27 aprile 1934.

"Passione!", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 12 giugno 1934.

"Attraverso le sale della Galleria Municipale che accoglie la Mostra dell'Ottocento", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 26 ottobre 1934.

"L'arte del pittore Buffa", *Il Giornale d'Italia*, Roma, 15 novembre 1934.

"Un xilografo sardo. Vincenzo Bayeli", *Mediterranea*, Cagliari, anno VIII, n. 7-8, dicembre 1934, pp. 18-19; "Viaggi (1834-1934)" (due sonetti), p. 29.

*Vecchia Sardegna*, Cagliari 1934.

"La nobile attività della Galleria Palladino", *Il Giornale d'Italia*, Roma, 20 gennaio 1935.

"Alla Galleria Palladino. Un pastellista cagliaritano" (Anton Ettore Maury), *L'Unione Sarda*, Cagliari, 14 febbraio 1935.

"Efisio Marini. Un medico artista", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 15 ottobre 1935.

"Vendemmia", *Mediterranea*, Cagliari, anno IX, n. 5, dicembre 1935 (acquaforte «Il torchio»).

"La VII Sindacale d'Arte nelle considerazioni del suo Segretario", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 22 luglio 1936.

"La mostra di stampe antiche alla Galleria d'arte Palladino", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 11 novembre 1936.

"Alla Galleria Palladino Mario Delitala e Federico Melis", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 7 maggio 1937.

"Il patrimonio artistico paesano della Sardegna", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 25 giugno 1937.

"Il mercato centrale di Cagliari. Demolito o trasformato?", *Il Giornale d'Italia*, Roma, 15 settembre 1937.

"Figure e cose lontane", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 28 novembre 1937.

"Fra amatori e collezionisti nostri", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 16 gennaio 1938.

"Motivi di stagione. Fiori", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 24 aprile 1938.

"Per i restauri di San Domenico", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 13 maggio 1938.

"La mostra di stampe antiche alla Galleria Palladino", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 25 dicembre 1938.

*Il Mostra di stampe antiche della Regia Calcografia di Roma*, catalogo, Cagliari, Natale 1938 (presentazione).

"Le immagini per tutti", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 8 gennaio 1939.

"Monte Urpino", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 12 febbraio 1939.

"Itinerari mistici della Sardegna. Silenzio", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 3 luglio 1939.

"Un vecchio pittore alla «Galleria Palladino». La prossima mostra di G. B. Rossino", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 12 dicembre 1939.



## Bibliografia

“Attorno con la cassetta”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 24 dicembre 1939.

“La scomparsa di un pittore sardo” (Enea Marras), *L'Unione Sarda*, Cagliari, 4 luglio 1940.

“Un'artista scomparsa. Anna Marongiu”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 13 agosto 1941.

“Per gli artisti della Sardegna”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 29 aprile 1944.

“Alla Mostra Regionale. La sala degli scomparsi”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 30 ottobre 1945.

“Bilancio della Mostra Regionale d'Arte”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 7 dicembre 1945.

“Aurelio Galleppini pittore”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 9 gennaio 1946.

“Presentazione di Filippo Figari”, *Il Convegno*, Cagliari, n. 3, marzo 1946, p. 17 (xilografia «Terrazza fiorita»).

“Schizzi di montagna” (tre sonetti), *Il Convegno*, Cagliari, n. 11-12, novembre-dicembre 1946.

“Il Gabinetto delle Stampe della Biblioteca Universitaria”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 8 giugno 1947.

Felix, “Unu ritrattu”, “De s'esposizioni” (sonetti), *S'Ischiglia*, Cagliari, anno I, n. 10, ottobre 1949, p. 4.

Felix, “In tempus de ghera”, “Sagile”, “Su scogliu” (sonetti), *S'Ischiglia*, Cagliari, anno II, n. 3, marzo 1950, p. 21.

Felix, “Pittori veneziani a Cagliari”, *S'Ischiglia*, Cagliari, anno II, n. 5, maggio 1950, p. 17.

“La critica d'oggi” (sonetto), *S'Ischiglia*, Cagliari, anno II, nn. 6-7, giugno-luglio 1950, p. 19.

Felix, “Sa ghera” (sonetto), *S'Ischiglia*, Cagliari, anno II, n. 8-9, settembre 1950, p. 23.

*Nello studio e fuori. Schizzi a... penna*, Milano-Roma 1950.

“Così divenni incisore”, *Il Convegno*, Cagliari, anno IV, n. 1, gennaio 1951.

“Le due campane” (sonetto), *S'Ischiglia*, Cagliari, anno III, n. 2, febbraio 1951, p. 17.

Felix, “Su Cunzertu”, “Una poesia” (sonetti), *S'Ischiglia*, Cagliari, anno III, n. 4, aprile 1951, p. 14.

“Scrittori che scompaiono: Giuseppe Fanciulli”, *S'Ischiglia*, Cagliari, anno III, n. 9-10, settembre-ottobre 1951, p. 3; “Villaggio Campidanese, “Villaggio di Barbagia” (sonetti), p. 16.

Felix, “La mostra personale di Ercole Tronci”, *Il Giornale d'Italia*, Roma, 23 novembre 1951.

“Murano” (sonetto), *S'Ischiglia*, Cagliari, anno III, n. 11-12, novembre-dicembre 1951, p. 11.

Felix, “Sa prima perda” (sonetto), *S'Ischiglia*, Cagliari, anno IV, n. 2, febbraio 1952, p. 8.

Felix, “Orvieto”, “Sa mexina noa” (sonetti), *S'Ischiglia*, Cagliari, anno IV, n. 3, marzo 1952, pp. 8, 14.

Felix, “Sa radiu” (sonetto), *S'Ischiglia*, Cagliari, anno IV, n. 4, aprile 1952, p. 9.

“Il voto” (sonetto), *S'Ischiglia*, Cagliari, anno IV, n. 6, giugno 1952.

Felix, “Su teatru” (sonetto), *S'Ischiglia*, Cagliari, anno IV, n. 7-8, luglio-agosto 1952, p. 16.

Felix, “Aquarelli veneziani”; “La gondola misteriosa”, “Allodole” (sonetti), *S'Ischiglia*, Cagliari, anno IV, n. 10, ottobre 1952, p. 15.

Felix, “Una finestra”, “L'erbivendolo”, “L'altarino”, “Allirghia” (sonetti), *S'Ischiglia*, Cagliari, anno IV, n. 11-12, novembre-dicembre 1952, pp. 11, 16.

*L'incisione d'arte. Brevi notizie tecniche*, manoscritto XXVII, B.U.C.

“Cronaca di città. Arte”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 13 settembre 1894.

*Sardegna letteraria-artistica*, anno I, n. IV, 6 febbraio 1898 (disegno «Gennaio»).

*Vita Cagliaritana*, 25 novembre 1900.

A. Ribera, “Una mostra”, *Avvenire di Sardegna*, Cagliari, 30 giugno 1902.

N. A. (Nino Alberti), “Bianco e Nero”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 6 luglio 1902.

“Bianco e nero alla Mostra artistica nella sala degli ingegneri”, *La Lega*, 6 luglio 1902.

B. R., “Per una mostra di bianco e nero nelle sale del Collegio”, *Bollettino del Collegio degli Ingegneri ed Architetti della Sardegna*, Cagliari, n. 16, luglio 1902.

Josto Randaccio, “Artisti sardi giovani e giovanissimi”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 27 settembre 1902.

“Il «presepio» al Ricovero di Mendicità”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 22 dicembre 1902.

“Il presepio al Ricovero”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 26 dicembre 1902.

“Al circolo degli impiegati”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 25 febbraio 1903.

“Una cartolina preziosissima”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 14 aprile 1903.

“Nella «Passeggiata coperta»”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 19 aprile 1903.

“Le decorazioni”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 27 aprile 1903.

“Ricordando”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 28 aprile 1903.

Almerico Ribera, “Impressioni di Sardegna”, *Natura ed Arte*, Milano, anno XIII, 1903, 1 maggio, pp. 744-753; 15 maggio, pp. 832-840.

“A Santa Caterina dei Genovesi. La pergamena per Mons. Luca Canepa”, *La Sardegna Cattolica*, Cagliari, 31 maggio 1903.

Rinaldo Caddeo, “Paesaggi sardi”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 17 dicembre 1903.

*La Domenica del Corriere*, Milano, anno V, n. 52, 27 dicembre 1903, p. 9 (illustrazione «Triste Natale!»).

“Esposizione d'arte”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 29 e 31 ottobre 1904.

Lella e Nella, “Una Mostra d'Arte. Filippo Figari e Melis Marini a Cagliari”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 16 novembre 1904.

Attilio Morresi, “Artisti Sardi”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 23 maggio 1905.

“Circolo Filologico”, *Il Paese*, Cagliari, 2 febbraio 1906.

“Le conferenze del Filologico”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 2 febbraio 1906.

“La pergamena per Carlo Fadda”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 13 febbraio 1906.

“Lectura Dantis”, *Il Paese*, Cagliari, 12 maggio 1906.

“Lectura Dantis”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 12 maggio 1906.

A. D'Angeli, “Le tessere per la «Lectura Dantis»”, *Corriere dell'Isola*, Cagliari, 13 maggio 1906.

*L'Artista Moderno*, Torino, anno V, giugno 1906.

*L'Artista Moderno*, Torino, anno VI, 25 marzo 1907, pp. 95, 120 (bozzetti per le copertine «Musica e Musicisti» e «Storia mesta. Romanza sentimentale»).

Caballero, “Le feste di maggio. La mostra campionaria. III «Ars Sardiniae»”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 4 maggio 1907.

“La cartolina commemorativa”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 21 ottobre 1907.

“Risultato del concorso per la nostra copertina”, *L'Artista Moderno*, Torino, anno VII, 1908, 10-25 febbraio, p. 56; 10-25 marzo (copertina).

“Scuola di pittura”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 20 maggio, 28 e 30 giugno 1908.

G. Balestrieri, “Per un discorso inaugurale”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 2 luglio 1908.

“Convegni d'arte”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 5 settembre 1908.

“Per Ciusa”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 20 settembre 1908.

“Scuola di disegno e pittura”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 12 febbraio 1909.

*Pro Sicilia e Calabria*, a cura di Marcello Vinelli, Cagliari, aprile 1909 (copertina e illustrazioni «L'olivo» e «Vieni! Piccola romanza per piano e canto»).

G. Aroca, “I Sardi alla Mostra Etnografica”, *Nuova Sardegna*, 5-6 maggio 1911.

“Il padiglione sardo a Roma”, *Corriere dell'Isola*, Cagliari, 3 giugno 1911.

“La Regina e la Duchessa d'Aosta visitano i lavori del Padiglione Sardo”, *Corriere dell'Isola*, Cagliari, 8 giugno 1911.

G. Bistolfi, “Il padiglione sardo”, *La Tribuna Illustrata*, Roma, 16 settembre 1911.

“Un calendario artistico”, *Corriere dell'Isola*, Cagliari, 5 novembre 1911.

“La mostra di Felice Melis Marini”, *Il Logudoro*, Cagliari, 31 dicembre 1911.

P. Meloni Satta, *Olzai*, Cagliari 1911 (avanti porta).

*Calendario Mensile Sardo*, Cagliari 1911.

“Una geniale mostra d'arte”, *Corriere dell'Isola*, Cagliari, 10 gennaio 1912.

Sardus (A. Ballero Pes), “La mostra del pittore Melis-Marini”, *Corriere dell'Isola*, Cagliari, 16 gennaio 1912.

Sardus (A. Ballero Pes), “La Mostra Artistica alla Passeggiata Coperta”, *Corriere dell'Isola*, Cagliari, 6 maggio 1912.

M. A. Tita, “La villeggiante», dipinto di F. Melis Marini”, *Varietas*, Milano, anno X, n. 113, settembre 1913, p. 698 (copertina).

“Per un'Esposizione d'arte a Cagliari”, *Il Giornale d'Italia*, Roma, 29 luglio 1914.

Gaetano Ciuffo, “La danza, quadro centrale del nuovo salone consiliare”, *Sale e pepe*, Cagliari, anno II, n. 8, 19 settembre 1914.



Aster (N. Alberti), "Il nuovo Palazzo Comunale di Cagliari e l'opera degli artisti sardi", *Il Giornale d'Italia*, Roma, 18 ottobre 1914.

Nino Alberti, "L'opera dei nostri artisti nel nuovo palazzo comunale di Cagliari (impressioni di un incompetente)", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 30 gennaio 1915.

N. Alberti, "Mentre si prepara la Sala Sarda alla Secessione di Roma", *Il Giornale d'Italia*, Roma, 16 marzo 1915.

Francesco Corona, *Guida di Cagliari*, Cagliari 1915, p. 143.

*La terra sarda*, Cagliari, anno I, n. 1, 30 maggio 1916 (copertina, immutata sino al 1918).

"Esposizione d'arte a Cagliari a scopo di beneficenza", *Il Giornale d'Italia*, Roma, 13 giugno 1916.

"L'acquaforte", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 28 settembre 1916.

G. Musio, "Arte sarda applicata", *Il Giornale d'Italia*, Roma, 16 ottobre 1916.

*I tuoi figli, Sardegna eroica!*, a cura dell'Unione Femminile Italiana - Sezione di Macomer, Milano 1917 (copertina).

G. A., "Carnevaleide", *Nuova Sardegna*, Sassari, 8 marzo 1919.

"Il veglionissimo della Stampa Cagliariana", *Il Giornale d'Italia*, Roma, 8 marzo 1919.

"Il ballo della Pentolaccia al Margherita", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 10 marzo 1919.

Kumar, "Artisti Sardi - Felice Melis Marini", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 25 settembre 1919.

N. Alberti, "Gli artisti di Sardegna dopo la guerra", *Il Giornale d'Italia*, Roma, 26 ottobre 1919.

Noi, "Sardegna artistica e letteraria" e "L'acquaforte", *Rivista Sarda*, Roma, anno II, n. 7, agosto-dicembre 1920, p. 226 e p. 231.

"Mostra Artistica Regionale", *Il Giornale d'Italia*, Roma, 8 aprile 1921.

"Mostra d'Arte Sarda", *Il Corriere di Sardegna*, Cagliari, 30 aprile e 21 maggio 1921.

"Mostra d'Arte Sarda", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 30 aprile e 22 maggio 1921.

"Pubblicisti ed artisti all'Impianto del Bacino del Tirso", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 3 maggio 1921.

F. L. M., "La Mostra d'Arte Sarda", *Il Corriere di Sardegna*, Cagliari, 28 maggio 1921.

G., "La prima mostra Sarda d'Arte", *Il Corriere di Sardegna*, Cagliari, 31 maggio 1921.

Gavino Massidda, "Arte ed artisti. La Mostra d'Arte Sarda", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 31 maggio 1921.

*Mostra d'arte promossa dal Circolo Universitario Cattolico*, catalogo, Cagliari, maggio MCMXXI (1921).

"Mostra Sarda d'Arte. Bollettino delle vendite", *Il Corriere di Sardegna*, Cagliari, 1 giugno e 3 luglio 1921.

Rentintin, "La Mostra Sarda d'Arte", *Fulmini*, Cagliari, anno I, n. 4, 5 giugno 1921.

"In tema di pittura...", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 5 giugno 1921.

G. Musio, "La Mostra d'arte sarda a Cagliari", *Il Giornale d'Italia*, Roma, 8 giugno 1921.

Sardus (A. Ballero Pes), "La mostra d'Arte Sarda in Cagliari", *Nuova Sardegna*, Sassari, 10 e 11 giugno 1921.

f. a. (Francesco Alziator), "Mostra d'arte sarda a Cagliari", *Il Giornale d'Italia*, Roma, 11 giugno 1921.

"La Mostra Sarda d'Arte. Pittura", *Il Corriere di Sardegna*, Cagliari, 11 giugno 1921.

"La Mostra Sarda d'Arte. Bollettino degli acquisti", *Il Corriere di Sardegna*, Cagliari, 14 e 29 giugno 1921.

Lima, "Mostra d'arte sarda. Sala VI - Felice Melis Marini", *Il Risveglio dell'Isola*, Cagliari, 15 giugno 1921.

F. F. (Filippo Figari), "La Mostra d'Arte Sarda", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 16 giugno 1921.

"La tomba di Domenico Alberto Azuni", *L'Eco di Bonaria*, Cagliari, n. 8, agosto 1921.

Lima, "Nello studio di Felice Melis Marini", *Il Risveglio dell'Isola*, Cagliari, 21 settembre 1921.

M. Vinelli, *I limiti della produttività della terra*, Cagliari 1921 (copertina).

"La tumulazione a Cagliari", *Il Giornale d'Italia*, Roma, 23 gennaio 1922.

"L'Architetto Enrico Melis", *Il Corriere di Sardegna*, Cagliari, 15 luglio 1922.

"Associazione Nazionale Ingegneri Italiani. Sezione di Cagliari", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 22 luglio 1922.

"La Sardegna nelle acqueforti di F. Melis Marini", *L'Illustrazione Italiana*, Milano, anno L, n. 1, 7 gennaio 1923, pp. 10-11 (acquaforti «Un campanile in Ogliastro», «Vecchie case ad Aritzo»).

U. Pais, "Profili: Felice Melis Marini", *Il Giornale d'Italia*, Roma, 4 febbraio 1923 (caricatura).

"Alla Quadriennale di Torino", *Il Giornale d'Italia*, Roma, 6 aprile 1923.

G. Nicodemi, "Artisti e opere alla «Quadriennale» torinese", *Emporium*, Bergamo, vol. 58, 1923, n. 340, aprile, p. 223; n. 341, maggio, p. 308.

"L'inaugurazione di una lapide al R. Liceo Dettori", *Il Corriere di Sardegna*, Cagliari, 26 maggio 1923.

"Nobili cerimonie", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 26 maggio 1923.

"Il XXIV Maggio a Cagliari al Liceo Dettori", *Il Giornale d'Italia*, Roma, 27 maggio 1923.

G. B., "La Sardegna alla Quadriennale di Torino", *Il Giornale d'Italia*, Roma, 9 luglio 1923.

I. N., "Bibliografia", *Il Nuraghe*, Cagliari, anno II, n. 18, luglio-agosto 1924 (acquaforti «Maestrale», «Calma»).

G. M., "«L'acquaforte» di Felice Melis Marini", *Il Giornale d'Italia*, Roma, 31 agosto 1924.

G. A., "Note d'arte", *Nuova Sardegna*, Sassari, 4 settembre 1924.

G. Musio, "Arte sarda applicata", *Il Giornale d'Italia*, Roma, 10 ottobre 1924.

B. M. Luzzi, "«L'acquaforte» di Melis Marini", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 14 gennaio 1925.

Lima, "La mostra d'arte sarda", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 20 aprile 1925.

G. A., "La Mostra d'Arte Sarda", *Nuova Sardegna*, Sassari, 28 e 29 aprile 1925.

Lima, "La mostra d'arte sarda a Cagliari", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 29 aprile 1925.

R. Branca, "Arte popolare e artisti d'oggi alla Mostra Regionale", *Il Nuraghe*, Cagliari, anno III, n. 27, aprile-maggio 1925.

"Pittura-Scultura", *Il Nuraghe*, Cagliari, anno III, n. 27, aprile-maggio 1925, p. 12.

Lima, "La mostra d'arte regionale", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 1 e 13 maggio 1925.

"La mostra d'arte sarda", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 6 maggio 1925.

Gino Atzeri, "Mostra Regionale d'Arte: I Moderni", *Il Corriere di Sardegna*, Cagliari, 14 maggio 1925.

G. Fanciulli, "Feste d'arte e di fede a Cagliari", *L'Illustrazione Italiana*, Milano, anno LII, n. 20, 17 maggio 1925, pp. 405-408 (acquaforte «Chiesa campestre in Sardegna»).

N. Ordioni Siotto, "Arte nuova ed antica", *Il Giornale d'Italia*, Roma, 23 maggio 1925.

Filiberto Farci, "Artisti Sardi", *Il Nuraghe*, Cagliari, anno III, n. 28, maggio-giugno 1925.

Gino Atzeri, "Mostra Regionale d'Arte", *Corriere dell'Isola*, Cagliari, 3 giugno 1925.

*L'Illustrazione Italiana*, Milano, anno LII, n. 30, 26 luglio 1925, p. 65 («Un giardino in Rio Ognisanti»).

"Artisti sardi", *Nuova Sardegna*, Sassari, 31 luglio e 1 agosto 1925.

Giuseppe Fanciulli, "Un maestro dell'acquaforte: Felice Melis Marini", *Emporium*, Bergamo, vol. LXII, n. 368, agosto 1925, pp. 67-73 (otto riproduzioni).

Giuseppe Fanciulli, "Artisti sardi - Felice

Melis Marini", *Nuova Sardegna*, Sassari, 17 e 18 ottobre 1925.

A. M. Bessone Aureli, "Felice Melis Marini acquafortista", *La Donna italiana*, Roma, anno II, n. 10, ottobre 1925, pp. 729-735 (acquaforti «Maestrale», «La macina», «Il faro», «Vecchie case alla Misericordia», «Un cortile a Tiana»).

*Il Nuraghe*, Cagliari, anno IV, 1926, n. 36, gennaio-febbraio (copertina); n. 37, febbraio-marzo (copertina); n. 38, marzo-aprile (copertina e riproduzione a p. 2); n. 41, giugno-luglio (copertina e riproduzione a p. 8); n. 44, settembre-ottobre (copertina).

"Notiziario sardo", *Il Nuraghe*, Cagliari, anno IV, n. 28, marzo-aprile 1926, p. 11.

"Un artista che ha trovato il suo stile. Alla Sala Sarda degli Amatori e Cultori", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 21 aprile 1926.

A. Neppi, "Agli «Amatori e Cultori». Gli ambienti regionali", *Il Lavoro d'Italia*, Roma, 4 maggio 1926.

C. D'Aloisio da Vasto, "XCII Mostra Cultori e Amatori", *Le Arti Belle*, Roma, maggio 1926.

P. Scarpa, "Alla Esposizione degli Amatori e Cultori. Le Mostre Regionali", *Il Messaggero*, Roma, 10 giugno 1926.

G. Fanciulli, "La casa sarda", *Lidel*, Milano, 15 agosto 1926.

Giusto Matzeu, "La prima scuola che sorse a Oristano", *La scuola in Sardegna*, n. 78, 1926 (riproduzione).

E. Pilia, *Il romanzo e la novella* ("La letteratura narrativa in Sardegna", vol. I), Cagliari 1926 (copertina).

N. Spano, *L'uragano sulla tanca* (dramma in tre atti), Cagliari 1926 (copertina e illustrazioni).

"Nell'Istituto dei Sordo Muti", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 6 gennaio 1927.

"La partecipazione della Sardegna alla Fiera Campionaria di Milano", *Mediterranea*, Cagliari, anno I, n. 2, febbraio 1927.

Raimondo Carta Raspi, "Felice Melis Marini", *Il Nuraghe*, Cagliari, anno V, n. 49,

febbraio-marzo 1927 (incisioni «Tempesta», «Calma», «Plenilunio», «Maestrale»).

"Il Padiglione sardo nella fiera di Milano", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 2 maggio 1927.

"Artisti sardi a Milano", *L'Isola*, Sassari, 5 maggio 1927.

S. P., "La Sardegna alla Fiera di Milano", *Mediterranea*, Cagliari, anno I, n. 6, giugno 1927.

*Mediterranea*, Cagliari, anno I, 1927, n. 10, ottobre (copertina); n. 11-12, novembre-dicembre (copertina).

R. Carta Raspi, *Artisti, poeti e prosatori di Sardegna. I contemporanei*, Cagliari 1927, pp. 32-39 (sei riproduzioni).

"Arte paesana in Sardegna", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 11 maggio 1928.

*Mostra d'Arte dedicata alla memoria di Luigi Caldanzano*, catalogo, primavera 1928.

"La xilografia", *L'Eroica*, Milano, anno XVI, n. 119, luglio 1928, pp. 41-42.

G. Fanciulli, "Scrittori e artisti di Sardegna", *Il Nuraghe*, Cagliari, anno VI, n. 7-8, luglio-settembre 1928.

G. Fanciulli, "Scrittori e artisti di Sardegna", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 9 settembre 1928.

C. Mariotti, "Arte Sarda e artisti di Sardegna", *Italia Augusta*, Roma, anno V, n. 10, ottobre 1928, pp. 66-68.

Remo Branca, "Sardegna Artistica", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 14 dicembre 1928.

C. Chiari, *Verità divine*, Torino 1928 (copertina).

G. Fanciulli, *La storia della civiltà*, voll. I-III, Torino 1928 (copertine).

G. Fanciulli, *Il romanzo di Enea* ("Capolavori della Letteratura"), Torino s. d. (1928/1930).

*Il Nuraghe*, Cagliari, anno VII, n. 74, marzo-aprile 1929 (acquaforte «Il torchio»).

A. Marzocchi, "Addio, vecchio naviglio milanese!", *L'Illustrazione Italiana*, Milano,



anno LVI, n. 15, 14 aprile 1929, pp. 584-585 (acquaforti «Il ponte di S. Cristoforo», «Naviglio di S. Sofia»).

“La Sardegna nuova alla Fiera di Milano”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 19 aprile 1929.

“Artisti, letterati e pubblicisti di Sardegna a convegno. La costituzione della «Famiglia Artistica Sarda», *L'Unione Sarda*, Cagliari, 4 giugno 1929.

“Scorrazzate nel giardino della Famiglia Artistica”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 9 giugno 1929.

A. Imeroni, “Mostra d'arte di Cagliari”, *Mediterranea*, Cagliari, anno III, n. 6, giugno 1929, pp. 16-29.

G. Fanciulli, *Glorie d'Italia*, voll. I-III, Torino 1929 (copertine e 22 disegni al tratto).

C. Ratta, *Acquafortisti italiani*, vol. III, Bologna s. d. (1929) (acquaforti «Presso la casa del Tintoretto», «Un cancello a Tiana», «Il torchio», «Un fienile in Brianza», «Sottoportico in Brianza» e monotipo «Tramonto di novembre»).

*Mediterranea*, Cagliari, anno IV, n. 8 e n. 9, 1930 (rispett. le acquaforti «Sera di festa in Barbagia» e «Una porta del duomo di Cagliari»).

P. A. Manca, “Echi della Mostra Cagliariitana. Espressioni d'arte in Sardegna”, *L'Isola*, Sassari, 26 luglio 1931.

D. Bonardi, “La Mostra della Stampa d'arte”, *La Sera*, Milano, 2 novembre 1931.

A. Curti, “Il Naviglio di Milano”, *Natura ed Arte*, Milano, anno XXXVIII, n. 11, novembre 1931 (acquaforte «S. Cristoforo»).

Raffaello Delogu, “L'inaugurazione della Galleria d'Arte Palladino”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 2 gennaio 1932.

Raffaello Delogu, “La seconda Mostra alla Galleria d'Arte”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 24 febbraio 1932.

Raffaello Delogu, “La III Mostra alla Galleria d'Arte”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 30 marzo 1932.

“La bella Mostra del Bianco e Nero alla

Sindacale di Roma”, *La Tribuna*, Roma, 14 aprile 1932.

Raffaello Delogu, “La IV Esposizione alla Galleria d'Arte”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 6 maggio 1932.

“Sindacato Regionale Fascista Belle Arti della Sardegna. Bollettino Periodico”, anno X, n. 2, agosto 1932, p. 27.

Raffaello Delogu, “L'acquafortista Melis Marini”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 11 dicembre 1932.

“Mostra personale del pittore Melis Marini”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 11 dicembre 1932.

“La Mostra di F. Melis Marini”, *Il Giornale d'Italia*, Roma, 13 dicembre 1932.

G. Manca, “Acquaforti di Melis Marini”, *L'Isola*, Sassari, 20 dicembre 1932.

C. Massa, “Tra le acquaforti di Felice Melis Marini alla Galleria Palladino di Cagliari”, *Il Popolo di Roma*, Roma, 21 dicembre 1932.

E. Bi. (Eusebio Birocchi), “La mostra collettiva d'arte nella Galleria Palladino”, *La Sardegna Cattolica*, Cagliari, 1 gennaio 1933.

R. Delogu, “Bianco nero grigio”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 8 gennaio 1933.

*Mediterranea*, Cagliari, anno VII, n. 1, gennaio 1933 (copertina e fuori testo l'acquaforte «Strada di villaggio nel Varesotto», con commento di Raffaello Delogu).

*La Sera*, Milano, 2 marzo 1933.

“Il padiglione Sardo alla Fiera di Milano”, *L'Isola*, Sassari, 29 aprile 1933.

“Un po' di tecnica” e “Cronache mediterranee. Sardegna”, *Mediterranea*, anno VII, n. 4, aprile 1933.

“La nuova mostra alla galleria Palladino”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 27 maggio 1933.

Giulio Manca, “La Mostra collettiva alla Galleria Palladino”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 2 giugno 1933.

“Fiera di Milano. Il padiglione sardo”, *Mediterranea*, Cagliari, anno VII, n. 6, giugno 1933.

Nicola Valle, “Incontri: Felice Melis Marini”, *Mediterranea*, Cagliari, anno VII, n. 7, luglio 1933, pp. 39-40.

“La IV mostra del Sindacato Belle Arti della Sardegna”, *Mediterranea*, Cagliari, anno VII, 1933, n. 8-9, agosto-settembre (copertina con la xilografia «Vele e fiori» e xilografia «La strada»); n. 11-12, novembre-dicembre (copertina con la xilografia «La fonte»).

“L'Arte e la Sardegna nell'elevata orazione di Arrigo Solmi”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 29 ottobre 1933.

“Gli acquisti di S. E. Solmi alla IV Mostra Sindacale”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 31 ottobre 1933.

*Quarta Mostra Belle Arti - Prima Mostra Musicisti*, Cagliari, ottobre 1933.

A. Neppi, “La IV Mostra degli Artisti della Sardegna a Cagliari”, *Il Lavoro Fascista*, Roma, 23 novembre 1933.

E. Quajotto, “La mostra sindacale di Cagliari”, *La Stampa*, Torino, 30 novembre 1933.

G. Manca, “Rilievi critici sulla IV Mostra Sindacale. Bianco e Nero”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 6 dicembre 1933 (acquaforte «Lungo la Martesana»).

E. Bi. (Eusebio Birocchi), “La IV Mostra Sindacale Sarda. La Sezione del «Bianco e Nero»”, *La Sardegna Cattolica*, Cagliari, 17 dicembre 1933.

P. A. Manca, “Alla quarta mostra sindacale d'arte”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 28 dicembre 1933.

“La IV mostra del Sindacato Belle Arti della Sardegna”, *Mediterranea*, Cagliari, anno VIII, 1934, n. 1, gennaio (xilografia «Il parco silenzioso»); n. 3-4, aprile (copertina); n. 5-6, ottobre (xilografia «Tramonto nello stagno»).

“Interessanti pubblicazioni su Cagliari e sulla Sardegna in occasione del prossimo Congresso Geografico”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 19 aprile 1934.

*Mediterranea*, Cagliari, anno VIII, n. 3-4, aprile 1934.

“Un numero geografico di «Mediterranea»”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 4 maggio 1934.

E. Cozzani, “Remo Branca”, *L'Eroica*, Milano, anno XXII-XXIII, quaderno 190-191, giugno-luglio 1934, p. 43.

R. D. (Raffaello Delogu), “Note d'arte. Stampe e xilografie”, *Il Giornale d'Italia*, Roma, 10 agosto 1934.

V. E., “La Mostra collettiva alla Galleria Palladino”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 21 ottobre 1934.

Remo Branca, “Le xilografie di Giuseppe Biasi e di Felice Melis Marini”, *Il Popolo di Roma*, Roma, 23 ottobre 1934.

Raffaello Delogu, *Mostra Retrospettiva di Pittura dell'Ottocento Italiano*, Cagliari, ottobre 1934.

*L'Unione Sarda*, Cagliari, 8 novembre 1934 (acquaforte «Incontro fra anziani»).

“Gli artisti della provincia di Cagliari organizzano una mostra a beneficio dell'E.O.A.”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 23 dicembre 1934.

“Affluenza di pubblico e gara di offerte alla Mostra d'Arte per le opere assistenziali inaugurata ieri dal Prefetto e dal Segretario Federale”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 27 dicembre 1934.

C. Ratta, *98 xilografie di 28 artisti*, Quaderno n. 3, Bologna [1934] (xilografia «La strada»).

C. Ratta, *Bianco e Nero. 89 disegni di 40 artisti*, Quaderno n. 4, Bologna 1934 (disegni «Il Ponte sulla Martesana», «Cortile rustico a Calogna», acquaforte «Crepuscolo sul Ticino»).

C. Ratta, *Illustrazioni per il libro in Italia*, Quaderno n. 5, Bologna [1934] (xilografie «Una finestra in Barbagia», «Vele e fiori»).

G. E. M., “Una mostra d'eccezione alla Galleria Palladino”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 1 gennaio 1935.

G. Manca, “Generosa e totalitaria mobilitazione degli artisti cagliaritani per le Opere Assistenziali del Partito”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 1 gennaio 1935.

Nicola Valle, “Opere d'arte e libri artistici alla Galleria Palladino”, *Il Giornale d'Italia*, Roma, 2 gennaio 1935.

G. Manca, “Arte e artisti sardi alla II Quadriennale di Roma”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 24 febbraio 1935.

“Felice Melis Marini - Alla galleria Palladino un pastellista cagliaritano”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 24 febbraio 1935.

L. Servolini, “La gravure en Italie”, *Xylographie*, Marseille, n. 7, febbraio 1935.

*Mediterranea*, Cagliari, anno IX, 1935, n. 1, febbraio (xilografia «Ultime notizie» e rubrica «Notizie», a cura di F. Melis Marini e S. Cambosu); n. 3, luglio («Notizie», a cura di A. Rattu e F. Melis Marini); n. 4, settembre (xilografia «Fratelli»).

“In quell'angolo: Gli Artisti”, *Lampada*, Iglesias, anno III, n. 1, marzo 1935, pp. 5-7.

*L'Unione Sarda*, Cagliari, 4 aprile 1935 (acquaforte «Angolo di vecchio palazzo», e nota col titolo «Silenzio»).

C. M. (Corrado Massa), “La inaugurazione della Mostra Personale di Felice Melis Marini alla Galleria Sindacale Palladino di Cagliari”, *Il Popolo di Roma*, Roma, 7 aprile 1935.

C. Massa, “La mostra di impressioni veneziane di Felice Melis Marini alla Galleria Palladino”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 7 aprile 1935.

“Il liettissimo successo della Mostra d'Arte di Melis Marini a Cagliari”, *Il Giornale d'Italia*, Roma, 7 aprile 1935 (acquaforte «Il ponte di S. Cristoforo»).

“La mostra italiana d'arte grafica inaugurata a Riga”, *La Tribuna*, Roma, 9 aprile 1935.

R. Delogu, “Il Pittore Felice”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 14 aprile 1935 (acquerello «Il ponte di S. Caterina»).

n. v. (Nicola Valle), “Una Mostra veneziana di F. Melis Marini”, *Il Giornale d'Italia*, Roma, 24 aprile 1935.

L. Servolini, “Il legno originale”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 30 maggio 1935.

Remo Branca, “La tecnica della xilografia”, *Lampada*, Iglesias, anno III, n. 4, novembre 1935.

L. Servolini, *La tecnica della xilografia*, Milano 1935 (xilografia «Il cieco»).

*Sardegna intellettuale*, Torino 1935.

L. Mucedda, “Primavera sarda. Impressioni sulla mostra sindacale d'arte”, *L'Isola*, Sassari, 20 maggio 1936.

L. Mucedda, “La scultura e il bianco-nero alla Mostra Sindacale d'Arte”, *L'Isola*, Sassari, 23 maggio 1936.

Libero Mucedda, “La VII Mostra Sindacale d'Arte Sarda a Cagliari”, *L'Isola*, Sassari, 2 giugno 1936.

E. Bi. (Eusebio Birocchi), “La VII Mostra Sindacale Sarda”, *La Sardegna Cattolica*, Cagliari, 21 giugno 1936.

C. Massa, “Il panorama artistico della Sardegna attraverso la VII Sindacale d'arte”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 28 giugno 1936.

*Mostra di pastelli di Anton Ettore Maury - Xilografie e disegni di F. Melis Marini*, Cagliari, 12-23 dicembre 1936.

“L'inaugurazione della mostra Maury-Melis alla Galleria Palladino”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 13 dicembre 1936.

N. Valle, “Quadri e xilografie alla «Palladino»”, *Il Giornale d'Italia*, Roma, 20 dicembre 1936.

G. E. Manca, “Le xilografie di Felice Melis Marini”, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 22 dicembre 1936 (xilografia «Lo Stagno»).

E. Bi. (Eusebio Birocchi), “La mostra artistica di A. E. Maury e di F. Melis Marini”, *La Sardegna Cattolica*, Cagliari, 27 dicembre 1936.

U. Ojetti, *Arte Sarda. Ottocento, Novecento e via dicendo*, Milano 1936.

*Congedo*, Quaderno n. 12, Bologna 1936 (xilografia «Giardino alla Giudecca», acquaforti «Una roggia a Vigevano», «La bella chiusa», «Nei sobborghi di Milano»).

C. Ratta, *Florilegio artistico*, Quaderni 10-11 riuniti, Bologna [1936] (xilografia «Il salice» e acquaforte «Il torchio»).

Alter Ego, “La Mostra collettiva alla Galleria



Palladino", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 7 gennaio 1937.

"La seconda mostra d'arte dei giovani di Sardegna organizzata dal G.U.F.", *L'Isola*, Sassari, 12 gennaio 1937.

*Mediterranea*, Cagliari, anno XI, n. 2, febbraio 1937 (copertina).

L. Mucedda, "Primavera sarda - L'inaugurazione della mostra intersindacale Belle Arti della Sardegna. Uno sguardo d'insieme alle opere", *L'Isola*, Sassari, 4 giugno 1937.

L. Servolini, "La nuova grafica italiana", *Tutto*, Roma, 12 settembre 1937.

N. Ciusa, "Suggestive visioni d'arte alla Mostra delle Celebrazioni", *L'Isola*, Sassari, 5 ottobre 1937.

B. Oggiano, "Sintetica visione d'insieme della Mostra d'arte di Sassari", *Il Giornale d'Italia*, Roma, 15 ottobre 1937.

"Artisti sardi", *Il Giornale d'Italia*, Roma, 20 ottobre 1937.

Sixto Martelli, "Mostra di Incisori Italiani a Mendoza", *Avvenire d'Italia*, Roma, ottobre 1937.

"Bollettino Bibliografico", *Lampada*, Iglesias, anno V, n. 3-4, ottobre 1937, p. 21.

"La mostra del pittore Felice Melis Marini alla Galleria Palladino", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 12 novembre 1937.

"L'inaugurazione della stagione artistica alla Galleria Palladino. Mostra personale del pittore Felice Melis Marini", *La Tribuna*, Roma, 12 novembre 1937.

"Manifestazioni artistiche cagliaritanee. Una Mostra di pittura alla Galleria Palladino", *Il Giornale d'Italia*, Roma, 12 novembre 1937.

"Il successo della Mostra del pittore Melis Marini alla «Galleria Palladino»", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 14 novembre 1937.

r., "Una visita alla Mostra del pittore Melis Marini", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 20 novembre 1937.

"Felice Melis Marini alla «Palladino»", *La Tribuna*, Roma, 20 novembre 1937.

E. Bi. (Eusebio Birocchi), "Mostre artistiche cagliaritanee. Felice Melis Marini", *La Sardegna Cattolica*, Cagliari, 21 novembre 1937.

"Le mostre d'arte", *L'Avvenire d'Italia*, Roma, 23 novembre 1937.

A. D. (Angelo Dettori), "La Mostra alla Galleria Palladino", *Il Giornale d'Italia*, Roma, 26 novembre 1937.

"Felice Melis Marini" (nella rubrica "Esposizioni"), *L'Artista Moderno*, Torino, anno XXXVI, n. 21-22, novembre 1937, p. 268.

*Lampada*, Iglesias, anno V, n. 5-6, dicembre 1937, pp. 2-3, 5 (tre illustrazioni).

G. Fanciulli, "Chiesette di Sardegna", *Scena Illustrata*, anno LIII, n. 7, luglio 1938 (incisioni «Chiesetta campestre in Barbagia», «Abside di chiesetta di stile toscano in Sardegna»).

E. Birocchi, "La facciata di S. Domenico", *Il Lavoro Fascista*, Roma, 26 agosto 1938.

N. Valle, *Incontri*, Cagliari 1938, pp. 34-36.

C. A. Petrucci, "Silografi sardi", in Remo Branca, Francesco Pala, *Vita e poesia di Sardegna*, Genova [1938], pp. 202-203.

D. Provenzal, F. De Franco, *La poesia del lavoro*, Torino [1938] (copertina).

S. Susini, *Sunt lacrymae*, Cagliari s. d. [1938] (copertina).

*L'Italia*, Milano, 3 marzo 1939.

*L'Artista Moderno*, Torino, anno XXXVIII, n. 5-6, marzo 1939.

"Bollettino Bibliografico", *Lampada*, Iglesias, anno VII, 1 maggio 1939.

N. Ruffo, "Realizzazioni e promesse alla X mostra sindacale di arte", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 15 giugno 1939.

*L'Artista Moderno*, Torino, anno XXXVIII, n. 5-6, 1939.

N. C. (Nando Camellini), "La mostra di tre pittori", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 12 aprile 1942.

Nando Camellini, "Cabras, Melis-Marini e

Rossino alla Galleria d'arte «Palladino», *L'Unione Sarda*, Cagliari, 24 aprile 1942.

P. A. Manca, "Prima Triennale d'arte a Tempio Pausania", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 8 aprile 1944.

*Prima Libera Esposizione Regionale d'Arte*, Cagliari, autunno 1945.

A. Simon Mossa, "Significato di una mostra", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 27 ottobre 1945.

*Il Convegno*, Cagliari, anno I, n. 1-2, gennaio-febbraio 1946 (acquaforte «Piccolo porto»).

"Aprile 1946 agli «Amici del libro»", *Il Convegno*, Cagliari, anno I, n. 5, maggio 1946, p. 2.

L. Porcu, "Le acquaforti di Felice Melis Marini", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 2 giugno 1946.

*Il Convegno*, Cagliari, anno I, n. 7-8, luglio-agosto 1946 (acquaforte «Un nuraghe»).

"Battutine", *Il Convegno*, Cagliari, anno I, n. 9, settembre 1946, p. 29.

N. Valle, *Almanacco letterario e artistico della Sardegna*, Cagliari 1946, p. 26.

G. Sus., "La Prima Provinciale alla Galleria Della Maria", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 19 gennaio 1947.

Franco Ferrai, "Prima mostra provinciale. J'accuse", *Il Solco*, Cagliari, 22 febbraio 1947.

"Una mostra del «bianco e nero» a Stoccolma", *Gazzetta delle Arti*, Firenze, 14-30 marzo 1947.

M. Serra, "Isola Amara", *L'Informatore del Lunedì*, Cagliari, 22 settembre 1947 (disegno «Uno stagno»).

"Nuovi Ispettori bibliografici onorari", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 25 gennaio 1948.

"Mostra degli incisori sardi", *Il Quotidiano Sardo*, Cagliari, 11 maggio 1948.

"Felice Melis Marini nell'Accademia di Perugia", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 12 maggio 1948.

"Monotipi di Felice Melis Marini", *Il Quotidiano Sardo*, Cagliari, 12 maggio 1948.

"Onorificenza Artistica a Felice Melis Marini", *L'Informatore del Lunedì*, Cagliari, 17 maggio 1948.

"Una mostra di incisori sardi", *L'Informatore del Lunedì*, Cagliari, 17 maggio 1948.

L. Porcu, "Felice Melis Marini Accademico di Perugia", *Il Giornale d'Italia*, Roma, 25 maggio 1948.

*L'Unione Sarda*, Cagliari, 1 luglio 1948.

L. Porcu, "Un maestro incisore. Felice Melis Marini", *Il Giornale d'Italia*, Roma, 10 luglio 1948.

Nicola Valle, "Concludiamo la Rassegna degli incisori sardi a Torino", *Il Giornale d'Italia*, Roma, 14 luglio 1948.

"Il Mostra d'arte a Iglesias", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 28 ottobre 1948.

R. Pisano, *Il Gabinetto delle Stampe «Anna Marongiu Pernis» della Biblioteca Universitaria di Cagliari*, Cagliari 1948.

"Felice Melis Marini poeta", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 1 gennaio 1949.

*S'Ischiglia*, anno I, 1949, n. 7, luglio (acquaforti «Casa antica» e «Una peschiera»); n. 8, agosto (acquaforte «Vecchie case a Tiana»); n. 10, ottobre (copertina, xilografia «Ultime notizie»).

A. Paoli, *L'Unione Sarda*, Cagliari, 9 settembre 1949 (lettera al Direttore).

V. Fiori, "La mostra d'arte alla Fiera Campionaria di Iglesias", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 10 novembre 1949.

"Vita e miracoli di un sodalizio", *Il Convegno*, Cagliari, anno II, 1949.

*S'Ischiglia*, Cagliari, anno II, n. 2, febbraio 1950, p. 9 (xilografia «La noria»).

Nicola Valle, "Vita intensa e laboriosa nel mondo dell'arte contemporanea", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 29 marzo 1950.

*S'Ischiglia*, Cagliari, anno II, n. 3, marzo 1950 (copertina, xilografia «Tramonto nello stagno»).

C. Atzeri, "Gli «Schizzi a penna» di Felice Melis-Marini", *Il Quotidiano Sardo*, Cagliari, 20 aprile 1950.

"Nello studio e fuori", *Il Convegno*, Cagliari, anno III, n. 4-5, aprile-maggio 1950.

"Felice Melis Marini pittore e poeta", *Il Giornale d'Italia*, Roma, 12 maggio 1950.

C. Atzeri, "Le moderne tendenze estremiste nella mostra degli artisti veneziani", *Il Quotidiano Sardo*, Cagliari, 26 maggio 1950.

*S'Ischiglia*, Cagliari, anno II, n. 5, maggio 1950, p. 6 (acquaforte «Il torchio»).

E. Tavolara, "Libri, riviste e pubblicazioni", *La Nuova Sardegna*, Sassari, 8 giugno 1950.

R. Papò, "Poesia e arti figurative", *La Nuova Sardegna*, Sassari, 16 giugno 1950.

R. Papò, "Un artista nostro", *La Nuova Sardegna*, Sassari, 16 giugno 1950.

a. d. (Angelo Dettori), "Felice Melis Marini segnalato al Premio Gastaldi", *S'Ischiglia*, Cagliari, anno II, nn. 6-7, giugno-luglio 1950, p. 19 (copertina, xilografia «Il parco silenzioso»).

*IV Mostra Regionale d'Arte*, catalogo, Iglesias, 14-29 ottobre 1950.

G. Cavallo, "Gli alfieri del pennello alla Comunale d'arte di Iglesias", *Il Quotidiano Sardo*, Cagliari, 15 ottobre 1950.

Nicola Valle, "Alla IV Mostra Regionale di Iglesias 53 espositori-134 opere", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 21 ottobre 1950.

F. Lumbau, "La «regionale» d'arte alla Fiera d'Iglesias", *La Nuova Sardegna*, Sassari, 22 ottobre 1950.

G. Cavallo, "Felice Melis Marini alla «Galleria Palladino»", *Il Quotidiano Sardo*, Cagliari, 11 novembre 1950.

*Mostra di acquaforti di Felice Melis Marini*, catalogo, Cagliari, 11 novembre 1950.

Nicola Valle, "Mostra di Felice Melis-Marini", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 16 novembre 1950.

"Acquaforti di Felice Melis Marini in una

suggestiva mostra personale", *Il Giornale d'Italia*, Roma, 19 novembre 1950.

G. Cavallo, "Felice Melis Marini alla «Galleria Della Maria»", *Il Quotidiano Sardo*, Cagliari, 25 novembre 1950.

*Mostra di acquarelli e tempere di Felice Melis Marini*, catalogo, Cagliari, 25 novembre-8 dicembre 1950.

R. Papò, "Poesia e arti figurative", *La Crociata*, Malta, novembre 1950.

N. V. (Nicola Valle), "Felice Melis Marini", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 8 dicembre 1950.

"Acquerelli e tempere del pittore Melis Marini", *Il Giornale d'Italia*, Roma, 10 dicembre 1950.

L. P. (Lidia Porcu), "La mostra degli artisti insegnanti di disegno", *Il Quotidiano Sardo*, Cagliari, 30 dicembre 1950.

Tav. (Eugenio Tavolara), "Arte", *Ichmusa*, Sassari, anno II, 1950, fasc. II, p. 64; fasc. III, p. 76; fasc. V-VI, p. 120.

C. A. Petrucci, "Rassegna dell'incisione", *Ichmusa*, Sassari, anno II, 1950, fasc. V-VI, pp. 119-120.

E. Birocchi, "Felice Melis Marini pittore della campagna", *Sardegna Agricola*, Cagliari, 21 gennaio 1951.

Giuseppe Fanciulli, "Un maestro dell'acquaforte", *Il Convegno*, Cagliari, anno IV, n. 1, gennaio 1951 (numero monografico su Felice Melis Marini, con tredici riproduzioni).

"La nuova sede degli «Amici del Libro»", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 18 marzo 1951.

*S'Ischiglia*, anno III, n. 7, luglio 1951, p. 3 (acquaforte «Una peschiera»).

A. Contini, "Una lezione d'arte la Mostra dell'Incisione", *La Gazzetta Sarda*, Sassari, 10 settembre 1951.

*Catalogo del Gabinetto delle Stampe «Anna Marongiu Pernis» della Biblioteca Universitaria di Cagliari*, Cagliari 1951.

C. Atzeri, "Gli ottanta anni di Felice Melis Marini", *Il Giornale d'Italia*, Roma, 16 marzo 1952.



G. Susini, "Felice Melis Marini", *S'Ischiglia*, Cagliari, anno IV, n. 5, maggio 1952.

G. F. di Burano, "Sei litografie di Felice Melis Marini", *Il Quotidiano Sardo*, Cagliari, 6 novembre 1952.

*S'Ischiglia*, Cagliari, anno V, gennaio 1953 (acquaforte «Cantuccio di giardino alla Giudecca»).

Francesco Masala, "Sardegna e arte sarda", *La Nuova Sardegna*, Sassari (aprile) 1953.

A. Dettori, "Felice Melis Marini è morto! Lutto per la Sardegna", *S'Ischiglia*, Cagliari, anno V, n. 4-5, aprile-maggio 1953, pp. 10-11 (poesia di S. Susini, "A Felice Melis Marini" e "La morte della pittura" di F. Melis Marini).

Nicola Valle, "Felice Melis Marini è morto ieri a Cagliari", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 1 maggio 1953.

"Felice Melis Marini è deceduto ieri a Cagliari", *Il Quotidiano Sardo*, Cagliari, 1 maggio 1953.

"È morto a Cagliari Felice Melis Marini", *La Nuova Sardegna*, Sassari, 3 maggio 1953.

Nicola Valle, "Ricordo di Melis-Marini", *Il Tempo*, Roma, 9 maggio 1953.

"La morte di Felice Melis Marini", *Sardegna Agricola*, Cagliari, 15 maggio 1953.

N. Dessy, "Ricordo di Felice Melis Marini", *Corriere dell'Isola*, Cagliari, 24 maggio 1953.

Nicola Valle, "Melis Marini pioniere di un progresso lento ma innegabile", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 30 maggio 1953.

"Dedicata al pittore Felice Melis Marini", *Il Convegno*, Cagliari, anno VI, n. 3, maggio 1953.

"Felice Melis Marini", *Il Quotidiano Sardo*, Cagliari, 6 giugno 1953.

F. jr (Vittorino Fiori), "Cronache del tempo perduto nei fogli dell'incisore malinconico", *L'Informatore del Lunedì*, Cagliari, 8 giugno 1953.

Nicola Valle, "Melis Marini pittore e incisore", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 14 giugno 1953.

M. Delogu, "Ricordo di F. Melis Marini", *La Nuova Sardegna*, Sassari, 7 luglio 1953.

d., "Note d'arte. IV Mostra Nazionale dell'Incisione", *S'Ischiglia*, Cagliari, anno VI, luglio 1953, p. 199.

"Vida cultural - Don Joaquín Arce pronunció una conferencia en el acto inaugural de la exposición de grabados sardos", *El Comercio*, Gijón (20-22) settembre 1953.

"Grabados de Cerdeña en el Ateneo", *Voluntad*, Gijón, 23 settembre 1953.

"Vida Cultural. Cinco grabadores sardos en la sala del Ateneo", *El Comercio*, Gijón, 23 settembre 1953.

A. Gonzales Díaz, "Impresiones sobre una exposición de grabados", *El Comercio*, Gijón, 27 settembre 1953.

Luigi Crespellani, "Commemorazione di Felice Melis Marini", *Il Convegno*, Cagliari, anno VI, n. 6, novembre-dicembre 1953.

C. A. Petrucci, *IV Mostra di Incisione Italiana*, catalogo, Sassari 1953.

*Grabados Artísticos de Cerdeña*, catalogo della mostra, Gijón 1953 (copertina con «Pastore di Arzana»).

*Il Convegno*, Cagliari, anno VII, 1954, n. 1-2, gennaio-febbraio (acquaforte «Un portale del duomo di Cagliari»); n. 4-5, aprile-maggio (acquaforte «Una peschiera»).

Palma Bucarelli, "I sardi nell'arte contemporanea", *Sardegna*, Roma, anno I, n. 4, dicembre 1955, pp. 27-29.

F. Rotili, *Elenco dei disegni a penna e a matita conservati dal Gabinetto delle Stampe «Anna Marongiu Pernis» della Biblioteca Universitaria di Cagliari*, 1955 (dattiloscritto, B.U.C.).

L. Servolini, *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*, III ed., Milano 1955, *ad vocem*.

*Mostra dell'acquaforte italiana dell'Ottocento*, catalogo, Reggio Emilia 1955.

Nicola Valle, "Terra d'incisori", *Il Convegno*, Cagliari, anno IX, n. 1, gennaio 1956, pp. 6-8 (due riproduzioni).

Nicola Valle, "Incisori sardi in Germania", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 7 febbraio 1956.

"Mostra di incisori sardi in Germania e in Olanda", *Il Convegno*, Cagliari, anno IX, n. 2, febbraio 1956.

Nicola Valle, "Bianco e nero a Monaco", *Sardegna*, Roma, anno II, n. 1, luglio 1956, pp. 54-56.

*Ichnusa*, Sassari, anno IV, 1956, n. 13, fasc. IV (acquaforte «Antica casa a Tiana»).

Lorenzo Giusso, "Incisori sardi", *Il Convegno*, Cagliari, anno X, n. 9, settembre 1957, pp. 20-21.

"Mostra di Cagliari del passato", *Il Convegno*, Cagliari, anno X, n. 7, settembre 1957, p. 13.

*Mostra di incisioni della Sardegna e del Veneto*, catalogo, Venezia 1957.

Raimondo Bonu, "Felice Melis Marini", in *Scrittori Sardi*, vol. II, Sassari 1961, pp. 841-843.

A. M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, III ed., Milano 1962, *ad vocem*.

M. Ciusa Romagna, "La mostra nazionale di incisori", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 24 febbraio 1963.

U. Cagliaritano, *Voci di Sardegna. Arti Figurative*, vol. I, Siena 1964.

Remo Branca, *La xilografia in Sardegna*, Cagliari 1965, pp. 74-76, tavv. 31-32, 56.

H. C. Grassi, "I nostri artisti. Felice Melis Marini", *Il Giornale d'Italia*, Roma, 30 settembre 1966.

Remo Branca, *Breviario di xilografia*, Cagliari 1967, pp. 20-21.

L. Mallè, "Profilo storico-critico", in F. Salamon, *L'incisione europea dal XV al XX secolo*, Torino 1968.

Corrado Maltese, Renata Serra, "Episodi di una civiltà anticlassica", in *Arte in Sardegna*, Venezia (1969).

*Frontiera*, Cagliari, anno III, n. 9, settembre

1970 (caricatura e xilografia «Chiesetta rustica»).

*Il Convegno*, Cagliari, anno XXIV, 1971, n. 1, gennaio (acquaforte «Scena rustica»); n. 9-10, settembre-ottobre (caricatura).

X. Y., "Felice Melis Marini", *Il Convegno*, Cagliari, anno XXVI, n. 3, marzo 1973, pp. 27-32.

Remo Branca, *Maestri incisori di Sardegna*, Cagliari 1973, pp. 49-51, tavv. 30-37.

Filippo Figari, "Arte antica e moderna in Sardegna", in Nicola Valle, *Filippo Figari*, Cagliari 1973, pp. 226-234.

Enrico Endrich, "Felice Melis Marini fra verismo e romanticismo", *Almanacco di Cagliari*, Cagliari 1976.

Salvatore Naitza, "Gli anni cruciali dell'arte in Sardegna", *La Grotta della Vipera*, Cagliari, anno II, n. 7, estate 1977, pp. 8-15.

Salvatore Naitza, *Arte in Sardegna tra realismo e folklore*, biografie e schede di Leandro Muoni, Cagliari 1977.

Antonio Ciardi Duprè, "Melis Marini Felice", in *Albo generale artisti sardi*, a cura di Gavino Colomo, Firenze 1978, p. 266.

M. Serra, *Enciclopedia della Sardegna*, Pisa 1978.

*Catalogo alfabetico per autori del patrimonio artistico della Regione Sarda 1949-1981*, a cura di M. T. Solinas, con note critiche di Salvatore Naitza, Cagliari 1981.

Mario Ciusa Romagna, "Pittori in Sardegna fra Otto e Novecento", in *La Sardegna*, a cura di Manlio Brigaglia, vol. I, Cagliari 1982, sezione 3, pp. 103-109.

O. Maccioni, *Cagliari, fra cronaca e immagini* ("Corpus Kalaritanus"), Cagliari 1982, vol. 3, pp. 174, 176; vol. 4, pp. 700-701.

Salvatore Naitza, "L'arte del Novecento", in *La Sardegna*, a cura di Manlio Brigaglia, vol. I, Cagliari 1982, sezione 3, pp. 110-116.

Maria Grazia Scano Naitza, "Tra sgorbie e bulini", *Sardegna Fieristica*, Cagliari, aprile-maggio 1983.

Maria Elvira Ciusa, Marinella Cao Volpi, *L'isola nelle correnti*, Milano 1985, p. 107.

Enrico Endrich, "Ricordo di Felice Melis Marini", in *Profili d'artista*, Sassari 1985, pp. 34-36.

Salvatore Naitza, *Artisti sardi nella collezione civica 1900-1970*, Cagliari 1985.

Vittorio Scano, "Le antiche fiere di Cagliari: la Mostra Campionaria del 1907", *Sardegna Fieristica*, Cagliari 1985.

Salvatore Naitza, Maria Grazia Scano, *Antonio Ballero*, Nuoro 1986, pp. 53, 89, 101-102.

Salvatore Naitza, Maria Grazia Scano, *Quarant'anni d'incisione in Sardegna 1930-1970*, Cagliari 1986.

Giuliana Altea, "L'opera grafica", in *Stanis Dessy. Opere 1918-1982*, Sassari 1987, pp. 33-53.

G. Berti, *Messaggi dal fronte. Mille cartoline della grande guerra*, Milano 1988.

Salvatore Naitza, "Incisione e grafica del Novecento in Sardegna; una lettura a fine secolo", in *Segni d'autore in Sardegna*, Milano 1988 (ripr. in Salvatore Antonio Demuro, *Giovanni Dotzo incisore*, Cagliari 1988, pp. 41-55).

Luigi Piloni, *Cagliari nelle sue stampe*, Cagliari 1988 (II ed.).

A. Romagnino, "L'acquaforte per descrivere i paesaggi di Cagliari", *L'Unione Sarda*, Cagliari, 6 giugno 1990.

Giuliana Altea, Marco Magnani, *Le matite di un popolo barbaro. Grafici e illustratori sardi 1905-1935*, Milano 1990.

Rossana Bossaglia, *Francesco Ciusa*, Nuoro 1990, pp. 32, 36.

Salvatore Naitza, Maria Grazia Scano, *Carmelo Floris*, Nuoro 1992.

Maria Grazia Scano, "Felice Melis Marini", in *Cagliaritani Illustri*, Cagliari 1993.

G. Nicodemi, *Felice Melis Marini acquafortista, xilografo, pittore, scrittore* (dattiloscritto dell'archivio Melis Marini).



