

**Università degli studi di Padova**

Dipartimento di Beni Culturali:  
archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di Laurea Triennale in  
Storia e Tutela dei Beni Artistici e Musicali

**I Bronzetti di Nerino Negri:  
dal figurativo all'astratto**

Relatore: Prof. Giovanni Bianchi

Laureanda: Bianca Cadamuro

Matricola: 2052873

Anno Accademico 2023/2024







## **INDICE**

**INTRODUZIONE**.....p.3

### **CAPITOLO 1 – BIOGRAFIA**

1.1 Vita.....p.5

1.2 La lezione di Arturo Martini.....p.9

### **CAPITOLO 2 – CONTESTO STORICO-ARTISTICO**

2.1 Arte a Padova dopo la Seconda guerra mondiale.....p.21

### **CAPITOLO 3 – ALLA RICERCA DI UN PERSONALE LINGUAGGIO ESPRESSIVO**

3.1 Produzione figurativa.....p.35

3.2 Sintesi tra due mondi diversi.....p.38

3.3 Produzione astratta.....p.43

### **CAPITOLO 4 – BRONZETTI**

4.1 I bronzetti.....p.49

4.2 Nudo accovacciato (1961).....p.50

4.3 Fanciulla al mare (1970).....p.52

4.4 Figura sul palcoscenico rosso (1976).....p.53

4.5 Figura e Figura II (1978).....p.54

4.6 Attraverso (1981).....p.55

**APPENDICE ICONOGRAFICA**.....p.57

**BIBLIOGRAFIA**.....p.71

**SITOGRAFIA**.....p.77







## INTRODUZIONE

Questo elaborato si è proposto di offrire un approfondimento sulla figura di Nerino Negri, scultore padovano attivo a Padova nella seconda metà del Novecento, con particolare attenzione alla sua produzione in bronzo e all'evoluzione del suo linguaggio artistico.

La ricerca ha inteso mettere in luce non solo il suo operato come artista, ma anche il suo significativo ruolo di insegnante di scultura in vari istituti d'arte, con focus specifico sul "Pietro Selvatico" di Padova.

Si è analizzata poi l'importanza che ha avuto il suo apprendistato presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia, dove ha avuto l'opportunità di seguire le lezioni di Arturo Martini. È stato quindi fatto un approfondimento specifico proprio su come Martini teneva le sue lezioni e che argomenti proponeva ai suoi allievi.

Queste esperienze formative sono fondamentali per comprendere le radici della produzione artistica di Negri e il suo approccio alla scultura.

Nel secondo capitolo dell'elaborato è stato indagato il clima culturale e artistico che si respirava a Padova dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, per poter meglio definire in che contesto Negri si ritrovava a lavorare. È stata quindi proposta una breve rassegna della produzione artistica di sei scultori padovani contemporanei a Negri, che consente di confrontare le diverse correnti artistiche in atto e di situare l'opera dell'artista all'interno di questo panorama.

Il terzo capitolo è stato dedicato alla sua produzione in bronzo, in particolare soffermandosi ad analizzare le tre fasi differenti che caratterizzano il linguaggio scultoreo di Negri.

La prima fase, contraddistinta da una produzione figurativa, mostra evidenti legami con la scultura romanica e del primo Rinascimento, riflettendo una tradizione che Negri rielabora con sguardo moderno.

La seconda fase introduce un linguaggio intermedio, influenzato dalla ricerca cubista e futurista, oltre che dalla lezione di Martini della ricerca di una nuova dimensione per la scultura. Questo periodo segna un importante passaggio verso una maggiore libertà espressiva e sperimentazione formale.

Infine, con la terza fase si raggiunge l'astrazione totale, in cui l'artista si muove in due direzioni: nella prima risulta in linea con la ricerca geometrica del cubismo, mentre nell'altra si orienta verso la dimensione gestuale tipica dell'informale.

Per concludere sono stati analizzati sei bronzetti: *Nudo accovacciato* (1961), *Fanciulla al mare* (1970), *Figura sul palcoscenico rosso* (1976), *Figura* (1978) e *Figura II* (1978) e *Attraverso* (1981). Queste opere hanno permesso di mettere in evidenza le varie sfaccettature dei linguaggi scultorei adottati da Negri. Attraverso queste opere è possibile osservare non solo la ricerca stilistica dell'artista, ma anche la sua continua interazione con il contesto artistico del tempo, le sue influenze, e l'evoluzione del suo linguaggio scultoreo.

## CAPITOLO 1 – BIOGRAFIA

### *1.1 Vita*

Nerino Negri nasce a Padova nel 1924.

La sua vocazione artistica si manifesta molto presto, grazie all'esperienza diretta con il lavoro di "tajapietra" e scalpellino che ha potuto avere nel laboratorio del padre in via Tiziano Aspetti. Il padre, infatti, aveva una bottega in cui lavorava marmo e pietre preziose, ed è stato presidente dell'Unione Provinciale Artigiani di Padova, dal 1946, per circa un ventennio.

Ancora bambino Negri inizia a frequentare il laboratorio e a giocare con gli scarti del marmo e della pietra. Da adolescente impara l'uso dello scalpello e ha l'opportunità di sperimentare la lavorazione di materiali diversi: marmo, pietra, bronzo, terracotta, ceramica, metallo; diventandone così un grande esperto.

Nel 1946 si diploma all'Accademia di Belle Arti di Venezia, dove riesce a seguire gli insegnamenti di Arturo Martini, che furono di grandissima importanza per la sua formazione<sup>1</sup>.

Nei due anni successivi al conseguimento della licenza in scultura è ancora iscritto nel registro matricolare, ma non frequenta più le lezioni in Accademia. Questo allontanamento è probabilmente dovuto al suo nuovo impiego come insegnante all'istituto "Pietro Selvatico", nel laboratorio di scultura. Nel 1945, infatti, Negri succede ad Amleto Sartori, passato all'insegnamento di Plastica e Figura.

---

<sup>1</sup> *Nerino Negri – opere*, catalogo della mostra (Abano Terme, Galleria al Montirone, 29/10/2016 – 04/12/2016), Abano Terme, 2016.

Dopo essere stato nominato come insegnante a Palermo, Perugia e Venezia, Negri torna a Padova e lavora al liceo artistico Camerini Rossi, dove diventa anche preside.

Per molti anni la sua carriera artistica verrà portata avanti in contemporanea a quella di docente.

Negri è stato un insegnante molto apprezzato e stimato dai suoi allievi. Così parla Elio Armano, ricordando le sue lezioni:

«I pochissimi che erano iscritti alla “sezione di scultura” avevano accesso ad uno spazio sotto il livello stradale a ridosso delle mura cinquecentesche e affacciato su cumuli di pietre e vecchi marmi in riva al fiume. Qui nelle ore pomeridiane ci aspettava Nerino Negri, professore e scultore già noto a Padova e a Venezia. Lavorando alle sue piccole sculture, sovrintendeva il nostro cimentarci con martello, scalpelli e raspe sui nostri pezzi di marmo e pietra di “Vicenza”, l’esercizio fisico si accompagnava alle parole, al silenzio delle riflessioni e ai rimandi all’inesauribile mondo delle forme, che il giovane docente ci evocava, suscitando emozioni e sempre nuovi interessi. Negri, a sentirlo parlare e a vederlo lavorare con noi, dava un senso di sicurezza, di entusiasmo e di sempre nuove curiosità, che a fine orario ti facevano subito desiderare gli incontri futuri»<sup>2</sup>.

Nel corso della sua carriera sarà in costante dialogo con altri artisti padovani, tanto che nel 1960 fonda il gruppo “Il Prisma” insieme a Mario Pinton, Piero Brombin, Paolo Meneghesso, Amedeo, Armando e Maria Grazia Lazzaroni, Millo Bortoluzzi, Enrico Schiavinato e Renato Vanzelli. Gli artisti del gruppo non portavano avanti una poetica comune, ma avevano come scopo il continuo scambio di idee<sup>3</sup>.

Negri è sempre stato molto legato alla città di Padova, come possiamo leggere nella rivista “*Padova e la sua provincia*” nel 1974, dove scrive:

---

<sup>2</sup> Monica Castellarin (a cura di), *Nerino Negri 1924-2012, percorsi d’arte – forme al sole*, catalogo della mostra (10 maggio – 30 giugno 2024, Oratorio di San Rocco, Padova), Padova, 2024

<sup>3</sup> Paolo Franceschetti, *Nerino Negri scultore*, in “Padova e il suo territorio”, XXX11, 187, giugno 2017, pp. 39-42.

«Legati alle sue vecchie pietre da un sentimento antico dell'uomo, affascinati, gelosi, prigionieri insani della sua immagine, le rivolgiamo, più volte richieste, la nostra opera di operatori "esperti e intuitivi" per ridarle, a volte, ancora nuove e più duratura esistenza»<sup>4</sup>.

Questo amore per la sua città lo si può riscontrare nelle sue opere. Negri, infatti, realizza una lunga serie di opere pubbliche per Chiese e scuole, in particolare per quelle delle provincie di Padova e Venezia.

Tra le più significative si segnalano: il *Monumento alle vittime civili della guerra aerea* (1950) (Fig. 1) collocato in via Raggio di Sole; *Madonna con bambino e angeli* (1959-1960) per il Tempio della Pace; un *Crocifisso* e due *Angeli* (1961-1962) (Fig. 2) in bronzo per la chiesa della SS. Trinità; i *Colombi* (1972) (Fig. 3) per la fontana in piazza Garzeria, (a causa di diversi furti due dei quattro colombi che compongono la scultura sono stati spostati nei depositi del Museo Eremitani); il *Ritratto di Cesare Crescente* (1985) (Fig. 4), uno dei sindaci di Padova, nei giardini dell'Arena.

Negri realizza anche una serie di bassorilievi in terracotta che decorano alcuni androni di ingresso in corso Vittorio Emanuele II (1960-1964) (Fig. 5a; Fig. 5b), un bassorilievo in pietra sulla facciata della scuola Daniele Manin (1966) (Fig. 6) e un pannello in ceramica per la scuola Muratori (1957) (Fig. 7). In essi rappresenta scene di vita quotidiana, con bambini che giocano e che studiano, e sono sempre presenti animali ed elementi naturali, probabilmente richiami ai mercati che si tenevano a Padova, così come ricorrente è anche il tema dell'acqua. Negri era infatti anche un provetto e assiduo pescatore.

Nel corso della sua carriera Negri partecipa anche a numerose mostre d'arte. Lo si può già trovare alla Mostra di Pittori e Scultori di Padova del 1946, a cui

---

<sup>4</sup> Nerino Negri, *Pietre narcisi di Padova*, in "Padova e la sua provincia", XX, 10 ottobre 1974, pp. 11-12.

prende parte anche l'anno successivo ottenendo il primo premio di scultura; nello stesso anno lo si trova anche alla Mostra Triveneta del Ritratto a Udine; nel 1949 si classifica primo nel concorso per un monumento alla "Repubblica Italiana" da erigersi a Bologna; significativa fu la sua partecipazione dal 1953 a sei delle dieci Biennali d'arte triveneta, e dal 1973 a nove delle sedici edizioni del Concorso del Bronzetto, che dal 1975 si apre anche alla Piccola Scultura, diventando la Biennale Internazionale del Bronzetto; a Padova nel 1955 viene premiato dal Ministero d'Industria e Commercio in "Artigianato Veneto"<sup>5</sup>.

Le opere di Negri si trovano non solo a Padova e la sua provincia, ma in tutto il Veneto, a Firenze, Roma, Napoli, Bologna, Trieste, Oristano e all'estero, a New York e Los Angeles.

Riguardo la sua attività artistica Negri disse:

«Mi sorprende in difficoltà a dare una definizione della scultura. Il mio indimenticabile maestro Arturo Martini ci disse: "Arte è artificio, una bugia detta bene". Sarei stato incontentabile se ciò non mi fosse piaciuto; e veramente, come la vita, la scultura è amore, un modo di dare pur non sempre capito, ed è fatica, ore dure, coltivate in segreto: arte e vita vanno allo stesso passo, sono una verità pratica e anche continua metamorfosi, incontentabilità dei punti d'arrivo è comprendere il fatto tellurico di questa epoca, come la poesia sia nel segreto delle ore dure, il piacere nelle difficoltà»<sup>6</sup>.

Le sue sculture rappresentano la vita, esprimono l'io profondo dell'artista stesso, la sua personalità e la sua vocazione.

L'attività artistica di Negri prevedeva una ricerca costante, contraddistinta da diverse espressioni artistiche, che avevano in comune l'osservazione della

---

<sup>5</sup> P. Franceschetti, *Nerino Negri scultore*, in "Padova e il suo territorio", XXX11, 187, giugno 2017, p. 39.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 42.

natura e l'indagine sulla storia dell'uomo, in particolare delle sue diverse manifestazioni creative.

Per poter capire meglio non solo che tipo di artista, ma anche che tipo di persona era Nerino Negri, la figlia, Barbara Negri, ricorda alcuni curiosi episodi legati ad alcune opere. Ad esempio, di come, per realizzare le mani di Cristo per il *Crocifisso* della chiesa della SS. Trinità le abbia chiesto più volte di vedere le sue mani, oppure come per realizzare i *Colombi* abbiano tenuto in casa per un po' di tempo un vero colombo, in modo da poterlo studiare dal vero.

Nerino Negri muore nel 2012. Nel 2016 viene allestita la prima mostra retrospettiva nella galleria al Montirone di Abano Terme.

Nel 2024, in occasione del centenario della nascita, è stata organizzata la mostra *Nerino Negri 1924-2012. Percorsi d'arte – forme al sole*, all'oratorio di San Rocco a Padova, per commemorarne la carriera artistica.

## ***1.2 La lezione di Arturo Martini***

Arturo Martini, formatosi da autodidatta, è una figura di spicco nella storia della scultura italiana novecentesca, e fu importante per la formazione artistica di Nerino Negri.

Negri, infatti, come si è detto in precedenza, si è diplomato nel 1946 all'Accademia di Belle Arti di Venezia, dove ha seguito le lezioni di Arturo Martini, che insegnò in Accademia dal 1941 al 1944.

La produzione di Martini passa attraverso momenti diversi dell'arte novecentesca, mantenendosi sempre fedele alla propria concezione di

scultura, fino alla crisi degli ultimi anni, coincidenti con l'assunzione della cattedra<sup>7</sup>.

Gli anni veneziani per Martini furono una fase di grande riflessione critica sull'arte e sulle difficoltà che aveva la scultura di interpretare la modernità. Questo periodo, che comprende gli anni Quaranta, porta avanti una dialettica di contrasti, di inizio e fine. Inizio perché accadono una serie di eventi nell'arte di Martini che non corrispondono a una semplice continuazione del suo lavoro precedente, ma al suo compimento e arresto; fine perché sono gli ultimi anni prima della sua morte<sup>8</sup>.

L'artista che arriva a Venezia è assillato dal desiderio di fare pittura perché consapevole di quali siano i limiti e quale sarà il destino della scultura moderna. Ma è desideroso di ripartire nonostante le condizioni siano cambiate<sup>9</sup>.

La "crisi" diventa lo statuto della sua poetica, incentrata sulla singolarità dell'opera d'arte. L'obiettivo del suo lavoro non è il riconoscimento dello stile, ma il continuo distaccarsi e allontanarsi dalle forme e dagli elementi di continuità<sup>10</sup>.

Il termine costante nella produzione di Martini è la mutevolezza del linguaggio. Nel corso della sua carriera ha infatti raccolto le suggestioni più disparate: egizie, greche, etrusche, romaniche, quattrocentesche, canoviane.

---

<sup>7</sup> Saverio Simi de Burgis (a cura di), *1941-1998 una Scuola di Scultura: Arturo Martini, Alberto Viani, Giancarlo Tramontin*, Edizioni Caleidoscopio, Monsummano Terme, 2009, p. 13.

<sup>8</sup> Nico Stringa, *Scolpire lo spazio*, in N. Stringa (a cura di), *Arturo Martini. Opere degli anni Quaranta*, catalogo (Venezia, Galleria della Fondazione Bevilacqua la Masa, 10 giugno-5 agosto 1989), Electra, Milano, 1989, p. 13.

<sup>9</sup> Nico Stringa, *Ex-cathedra. Arturo Martini all'Accademia di Venezia*, in Sileno Salvagnini (a cura di), *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Novecento. Tomo I*, Antiga edizioni, Treviso, 2016, p. 148.

<sup>10</sup> N. Stringa, *Scolpire lo spazio*, in N. Stringa (a cura di), *Arturo Martini. Opere degli anni Quaranta*, catalogo (Venezia, Galleria della Fondazione Bevilacqua la Masa, 10 giugno-5 agosto 1989), Electra, Milano, 1989, p. 13.

Questa mutevolezza è il segno di una assenza di soggezione di fronte al peso della tradizione, essendo Martini sicuro di poter imporre alle sue scelte la sua vena artistica caratteristica<sup>11</sup>.

Vivacità, spontaneità, rischio, energia, vigore, disinvoltura, innovazioni sia plastiche che tecniche sono le doti che Martini elargisce nel paesaggio della scultura italiana. Per merito suo la scultura acquistò il tono di un discorso aperto, in cui la contemplazione si alternava al movimento<sup>12</sup>.

Martini fu il primo artista che seppe comprendere l'importanza del modo impressionistico di osservare la realtà: un modo diretto, non dominato da invadenti pregiudiziali; e seppe anche comprendere l'esigenza di essere moderno<sup>13</sup>.

«Voglio fare il nudo e essere moderno»<sup>14</sup>, una contraddizione che manifestava contemporaneamente la voglia di rimanere legati alla tradizione scultorea occidentale, e il bisogno di evitare la ripetizione.

Il tentativo di sfuggire alle costrizioni della figura viene portato avanti con le ricerche sul costume moderno, in cui l'immagine viene costruita dal contrasto tra luce e ombra, realizzando *Studio sul costume moderno* (1943-1944) (Fig. 8), *Studio di un impermeabile* (1943-1944) (Fig. 9) e *Autoritratto* (1945) (Fig. 10).

Martini esplora una scultura capace di assorbire lo spazio, che diventa il protagonista dell'analisi della realtà, avvicinandosi così anche alla ricerca cubista di Picasso, in opere come *Cavallo allo steccato* (1943) (Fig. 11) e *Scomposizione di un toro* (1943).

In queste opere l'idea viene risolta esclusivamente nella forma, la resa spaziale mette in mostra sé stessa. Perciò la libertà dal peso del messaggio rende questi

---

<sup>11</sup> Mario de Micheli, *La scultura del Novecento*, UTET, Torino, 1981, p. 69.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 80

<sup>14</sup> Arturo Martini, *Colloqui sulla scultura*, in Gino Scarpa (a cura di), *Colloqui con Arturo Martini*, Rizzoli, Milano, 1968, p. 123

lavori leggeri, fatti di spazio. Martini afferma che «la scultura da fatto sterile si trasformerà in grembo plastico, perché ogni cosa non sarà più riprodotta come un fatto avulso nello spazio e posato su un piedistallo, ma nel suo orizzonte poetico sposandosi ed esprimendosi nello spazio»<sup>15</sup>.

Questi lavori però sono stati conservati solo fino al 1945, per poi essere distrutti dall'artista stesso. Ne rimangono solo alcune fotografie<sup>16</sup>.

L'insegnamento rappresentò per Martini l'occasione per fare il punto di una vita di ricerca artistica.

«Caro Fallani, sappi che da quindici giorni insegno all'accademia di Venezia e ho quasi tutti allievi al di sopra dei trent'anni; si sono iscritti molti studenti che prima facevano pittura e tra questi anche Luigi Tito che è già laureato; per il mio corso le iscrizioni sono lasciate aperte dato che il mio caso ne porta ogni giorno e tutte le mattine molti professori di altre materie vengono a sentire questa specie di miei discorsi. [...] Sono venuto qui senza speranza, ma quando ho visto questi giovani le ho riconquistate tutte e ho incominciato a trasformare tutto e sono morto dalla fatica. Gli allievi mi aspettano tutto il giorno e io ritorno ad insegnare anche il pomeriggio cosa mai vista. Pensa che ho trovato un tale squallore che spendo anche il mensile per acquistare arnesi perché qui manca tutto»<sup>17</sup>.

Così Martini, il 20 novembre del 1942, informa Giovanni Fallani di questo grande cambiamento nella sua vita.

A Venezia Martini assume il ruolo con entusiasmo e si occupa di portare avanti un cambiamento radicale negli ambienti della scuola destinati all'insegnamento di scultura.

---

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 237

<sup>16</sup> N. Stringa, *Scolpire lo spazio*, in N. Stringa (a cura di), *Arturo Martini. Opere degli anni Quaranta*, catalogo (Venezia, Galleria della Fondazione Bevilacqua la Masa, 10 giugno-5 agosto 1989), Electra, Milano, 1989, pp. 14-17.

<sup>17</sup> Arturo Martini, *Le lettere 1909-1947*, prefazione di Giovanni Comisso, Vallecchi, Firenze, 1967, p. 220

Grazie a fondi propri e all'aiuto di alcuni veneziani è riuscito a ristrutturare gli spazi ricavando uno studio personale per ogni allievo<sup>18</sup>, e secondo alcune testimonianze tramandate da Alberto Viani aveva fatto predisporre all'interno dell'*atelier* due travi sul soffitto in modo da poter appendere le sculture, così era possibile osservarle a tutto tondo<sup>19</sup>. L'assenza di una base di appoggio è una caratteristica tipica delle opere finali di Martini. Infatti, da *Donna che nuota sott'acqua* (1941) (Fig. 12) in avanti l'aderenza al suolo è stata superata. Le sue lezioni richiamaavano un gran numero di allievi, ed erano diventate anche un appuntamento per intellettuali e artisti veneziani.

Era un docente antiaccademico, il suo arrivo, infatti, risulterà sconvolgente e contrassegnò il passaggio dalla mentalità ottocentesca a quella novecentesca, tracciando così la fine di un'epoca per aprirne un'altra<sup>20</sup>.

Un docente, che dai ricordi dei suoi allievi e dalle sue stesse testimonianze, risulta fuori dal comune. Maria Lai, sua allieva, riferisce: «Ricordo che una volta non voleva più che facessimo il corpo umano ma solo dei sassi, e noi non capivamo perché. [...] E noi facevamo sassi a non finire, poi lui venne e non ne andava bene uno, li pigliava, li metteva su un trespolo, li guardava da tutte le parti e poi li scaraventava al muro [...] e se ne andò arrabbiatissimo dicendo che non lo avevamo capito: diceva che avevamo fatto dei sassi sensibili, ma non costruiti»<sup>21</sup>.

Lui stesso ricorda le sue stravaganze «Una mattina a scuola (fu l'ultima lezione del 1944) ho fatto questa domanda agli allievi – Un pomo in pittura vale una Venere. Perché un pomo in scultura non vale una Venere?»<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup> N. Stringa, *Ex-cathedra. Arturo Martini all'Accademia di Venezia*, in S. Salvagnini (a cura di), *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Novecento. Tomo I*, Antiga edizioni, Treviso, 2016, pp. 148-149.

<sup>19</sup> S. Simi de Burgis (a cura di), *1941-1998 una Scuola di Scultura: Arturo Martini, Alberto Viani, Giancarlo Tramontin*, Edizioni Caleidoscopio, Monsummano Terme, 2009, p. 15.

<sup>20</sup> N. Stringa, *Ex-cathedra. Arturo Martini all'Accademia di Venezia*, in S. Salvagnini (a cura di), *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Novecento. Tomo I*, Antiga edizioni, Treviso, 2016, p. 147.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 149.

<sup>22</sup> Arturo Martini, *Colloqui sulla scultura*, in Gino Scarpa (a cura di), *Colloqui con Arturo Martini*, Rizzoli, Milano, 1968, p. 90.

Le lezioni erano pensate come degli eventi creativi che avevano come scopo quello di mettere in dubbio una precisa produzione precedente, legata al concetto di monumentalità radicato nel mondo accademico, ancora fermo a un'idea di classicità che, seppur valida, ne limitava gli sviluppi.

Trattava sia la storia della scultura, sia la storia della sua fortuna e sfortuna nei secoli, tracciando ai suoi allievi la critica della storia dell'arte di tutti i tempi e luoghi, tenendosi sempre aggiornato sulle figure contemporanee più significative come: Alexander Achipenko, Constantin Brancusi, Henry Moore, Alberto Giacometti; ma continuando a sottolineare l'importanza della scultura arcaica e antica<sup>23</sup>.

Da un lato, quindi, porta avanti la questione di una nuova scultura e di nuove tecniche, proiettandosi così al futuro; dall'altro porta avanti il passato, la tradizione occidentale, che definisce come «il sangue che hai nelle vene»<sup>24</sup>.

Martini, infatti, fa largo uso della gipsoteca dell'Accademia, il confronto con l'antico è una costante nel suo procedimento didattico e creativo. I gessi delle opere classiche venivano usati per mostrare agli allievi come le opere del passato fossero libere dall'imitazione della realtà naturale.

Martini sostiene «ora che io conosco tutti gli antichi sono arrivato alla modernità cioè a oggi [...]»<sup>25</sup>.

Porta perciò avanti un doppio dialogo, l'antico viene visto come uno stimolo per ripensare il presente, anche le avanguardie; il presente invece è il limite su cui poter valutare il valore del passato<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> S. Simi de Burgis (a cura di), *1941-1998 una Scuola di Scultura: Arturo Martini, Alberto Viani, Giancarlo Tramontin*, Edizioni Caleidoscopio, Monsummano Terme, 2009, pp. 13-14.

<sup>24</sup> Arturo Martini, *La scultura lingua morta*, in Elena Pontiggia (a cura di), *La scultura lingua morta e altri scritti*, Abscondita, Milano, 2001, p. 145.p. 83.

<sup>25</sup> Arturo Martini, *Le lettere 1909-1947*, prefazione di Giovanni Comisso, Vallecchi, Firenze, 1967, p. 357.

<sup>26</sup> N. Stringa, *Ex-cathedra. Arturo Martini all'Accademia di Venezia*, in S. Salvagnini (a cura di), *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Novecento. Tomo I*, Antiga edizioni, Treviso, 2016, p. 151.

Con il tempo però Martini inizia ad avere dubbi in sé stesso come insegnante, e lo stesso Scarpa, destinatario dei *Colloqui*, commenterà che: «Perché un artista nasca bene, serenamente, bisogna che ci sia intorno a lui un (contesto) di idee comuni coltivate da mediocri che gli danno un'estetica di partenza (...)»<sup>27</sup> e ancora «(...) le ricerche di Martini non interessavano mai ai giovani. Non danno formule, non sono intellettualistiche: solo queste si distinguono e creano scuole. Sono sempre fatti personali e creativi (...) Interessa sempre il concetto, la ricerca, il fatto intellettualistico (...)»<sup>28</sup>.

Nonostante la sempre più evidente consapevolezza nella difficoltà di adattarsi all'insegnamento, e al di là delle continue provocazioni nel corso delle sue lezioni, a dispetto della sua personale ricerca di assoluto e delle contraddizioni della scultura, la sua tecnica di riferimento rimarrà sempre legata alla tradizione<sup>29</sup>.

Gli insegnamenti che derivano dall'opera di Martini sono di prima evidenza, e nell'arte di Nerino Negri è possibile trovare continui rimandi alle lezioni che ha seguito in Accademia, tant'è che il critico Giuseppe Marchiori definisce «romanico-martiniana»<sup>30</sup> la fase figurativa nell'arte di Negri, perché presenta chiari riferimenti alla tradizione scultorea occidentale.

Sono opere, quelle figurative, in cui è ben visibile il recupero delle forme e dei volumi, lo studio della cultura classica e l'arcaismo privo di dettagli raffinati.

---

<sup>27</sup> Arturo Martini, *Colloqui sulla scultura*, in Gino Scarpa (a cura di), *Colloqui con Arturo Martini*, Rizzoli, Milano, 1968, p. 171.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 205.

<sup>29</sup> Dino Marangon, *1941-1998 una Scuola di Scultura: Arturo Martini, Alberto Viani, Giancarlo Tramontin all'Accademia di Belle Arti di Venezia*, in S. Simi de Burgis (a cura di), *1941-1998 una Scuola di Scultura: Arturo Martini, Alberto Viani, Giancarlo Tramontin*, Edizioni Caleidoscopio, Monsummano Terme, 2009, p. 51.

<sup>30</sup> Giuseppe Marchiori, in *Nerino Negri*, catalogo della mostra (Padova, Galleria Gottardo, 22/10/1977 - 16/11/1977), Padova, 1977.

Tant'è che lo studioso Paolo Rizzi parlerà dell'arte di Negri come di «un incontro tra il Wiligelmo di Modena e il Donatello del David»<sup>31</sup>.

In particolare nella produzione di bassorilievi decorativi in terracotta e in pietra Negri è riuscito a tradurre i dati dell'arcaismo con sorprendente spontaneità poetica e intuitiva intelligenza formale.

Come esempio si osservi la decorazione in cotto realizzata nel 1960 per l'ingresso civico 150 in corso Vittorio Emanuele II (Fig. 5a).

Le scene, in cui è possibile riconoscere una candida vena popolare, sono rappresentate una di fianco all'altra senza una precisa divisione. I corpi sono pesanti, con il ventre prominente e le ginocchia flesse, oppure vengono costruiti da efficaci panneggi delle vesti.

Osservando la decorazione partendo dal basso a sinistra ci si trova davanti una scena di donne al mercato (tema che verrà ripreso anche nel bronzetto *Due donne al mercato e banchetto di frutta* del 1960), con quattro figure, con corpi tozzi e arti con ritmi spezzati. Questa scena è poi seguita da una natura morta, con diverse piante e fiori, la natura è un elemento sempre presente nell'arte di Negri, è la principale fonte di ispirazione per i suoi soggetti. Segue la figurazione di due nudi femminili che sembrano distesi, anche questi si presentano come corpi pieni e in posizioni confuse. E infine la rappresentazione di quella che può essere una famigliola.

Nella fascia superiore si trovano degli animali, uccelli e cani, probabilmente sono legati alla scena delle donne al mercato, in quanto all'epoca era possibile acquistarli alle bancarelle. Per concludere c'è una scena di interni con una stanza rappresentata minuziosamente.

Nonostante tutti i soggetti rappresentati siano riconoscibili le figure non sono ma rappresentate in modo realistico. Negri, che pur conosceva gli esempi di

---

<sup>31</sup> Paolo Rizzi nel 1980 in *Archivio monografico dell'arte italiana – Nerino Negri scultore*, Padova.

statuaria antica, modifica volontariamente i rapporti proporzionali e deforma i particolari anatomici a proprio piacimento. Le azioni e i sentimenti risultano perciò di semplice e immediata comprensione.

Con questo tipo di opere Negri dimostra chiaramente la sua conoscenza dell'arte antica, in particolare dei bassorilievi del periodo romanico che riprende nelle forme, adattandole a temi contemporanei.

Se nei bassorilievi è perciò visibile il ricordo di Wiligelmo, nei bronzi è invece evidente lo studio della statuaria classica e il segno di Donatello.

Si prenda come esempio il *Crocifisso* della chiesa della SS. Trinità (1961-1962) (Fig. 2). Il corpo, a grandezza quasi naturale, si presenta snello e armonioso, con un'anatomia che mira ad un'idealizzazione delle forme.

Nonostante la figura sembri sospesa in un'atmosfera di contemplazione il capo reclinato in avanti e sulla destra, gli occhi chiusi, le guance infossate e gli zigomi prominenti restituiscono l'immagine della sofferenza.

La luce viene impiegata da Negri come strumento di modellazione delle masse, che scivola dolcemente sulle membra del Cristo modellandolo.

Negri dimostra quindi di aver seguito gli insegnamenti di Martini, studiando e guardando sempre alla tradizione, ma declinandola nell'epoca contemporanea.

Ma gli insegnamenti di Martini sono ben visibili anche nella sua ricerca astratta.

Nonostante Martini affermasse che il concetto di astrazione lo inquietava, tanto da affermare che «l'astrazione in arte è una bestemmia come tutte le probabilità che vivono sulla supposizione, fuori dei confronti, l'astrazione è un comodo rifugio senza senso né sesso, buona alla mistica ma non all'arte

che è un fatto vivo e fisico, frutto di innesti come il figlio, e mai di un pensiero»<sup>32</sup>.

Questo attacco va inteso contro la presunzione di una concettualità dell'arte, non come una totale negazione di forme pure in qualche modo astratte, ovvero non figurative ma pur sempre piene di un'autentica materialità<sup>33</sup>.

La ricerca che Martini porta avanti attraverso il costume moderno e la ricerca di "un'atmosfera" della scultura viene infatti considerata essenziale per le ricerche avvenute negli anni Cinquanta, legate sia all'arte informale che allo Spazialismo e quindi soprattutto per artisti come Lucio Fontana.

Negri porta avanti diverse ricerche iniziate da Arturo Martini.

L'idea di sospensione cominciata con *Donna che nuota sott'acqua* (1941) (Fig. 12), viene ripresa in *La donna regina* (1970) (Fig. 13). Il bronzetto infatti non viene sostenuto da un piedistallo classico ma da una lunga asta in bronzo. Alla ricerca sulla sospensione e sull'atmosfera si unisce anche la ripresa degli insegnamenti cubisti. La figura viene quindi spezzata, analizzata da diversi punti di vista, e poi ricomposta, portando così all'intersezione dei piani. Questo è visibile soprattutto in *Giuditta* (1970) (Fig. 14), scultura in cui è ancora riconoscibile il volto, mentre il corpo è composto solo da piani e superfici spezzate.

Negri si avvicina inoltre anche alla ricerca informale, attraverso la quale porta avanti altri insegnamenti di Martini.

Prendendo come esempio la serie sui *Muri* (Fig. 15), e osservando in particolare l'opera realizzata nel 1983 ci si trova di fronte una lastra in bronzo

---

<sup>32</sup> Arturo Martini, *Le lettere 1909-1947*, prefazione di Giovanni Comisso, Vallecchi, Firenze, 1967, p. 262

<sup>33</sup> Enrico Crispolti, *Frammenti su una "stagione all'inferno"*, in N. Stringa (a cura di), *Arturo Martini. Opere degli anni Quaranta*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria della Fondazione Bevilacqua la Masa, 10 giugno-5 agosto 1989), Electra, Milano, 1989, p. 37.

spezzata da dei tagli netti. Viene quindi rotta la superficie della scultura, come se si fosse alla ricerca di uno spazio oltre quello classico, di una “quarta dimensione”. Il piano viene inoltre solcato da dei graffi regolari che animano la superficie quasi come se fossero delle tracce. Si è alla ricerca di essenzialità e primordialità per rispondere alla mancanza di originalità tematica che Martini aveva espresso nei suoi ultimi anni a Venezia.

Quindi, nonostante la produzione di Negri prenda una evidente svolta astratta, non si allontanerà mai dai dettati di Martini, non sarà mai appunto arte “frutto di un pensiero”, ma resterà sempre un fatto vivo, fisico, un’arte materiale che troverà sempre ispirazione dalla natura.

Due quindi sono le strade ideali che nascono da quest’ultimo periodo di Martini. Una sulla linea figurativa e sulla scia della tradizione occidentale; l’altra sulla linea dell’astrazione, ma sempre legata alla materia e alla ricerca di arcaismo<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 41.



## CAPITOLO 2 – CONTESTO STORICO-ARTISTICO

### *2.1 Arte a Padova dopo la Seconda guerra mondiale*

La fine della Seconda Guerra mondiale segna anche la fine dell'isolamento culturale dell'Italia. Gli artisti sentivano la necessità di partire, di girare l'Europa e venire in contatto con le nuove ricerche artistiche che andavano delineandosi.

I problemi però che si ponevano davanti agli artisti non erano di facile soluzione. Le problematiche irrisolte di struttura e cultura erano diventate evidenti, e avevano acquisito una nuova fisionomia.

Gli intellettuali sentivano il bisogno di cancellare il conflitto con pensieri e azioni, e gli artisti volevano unire due termini che fino ad allora erano rimasti divisi e contrastati: arte e società<sup>35</sup>.

Nel 1946, sulle colonne del giornale "Numero" Vittorio Tavernari, un giovane scultore scriveva:

«La scultura deve essere agitata. Da troppo tempo ormai la scultura è incanalata su una strada che non è la sua. Gli uomini scultori debbono spezzare decisamente la paratia stagna che disgiunge gli uomini dalla scultura. La scultura dalla vita. La scultura non è un saggio della propria sensibilità, non è una esperienza individualistica. La scultura è l'espressione chiara di un popolo, di un'era, di una civiltà. [...] Per incanalare la scultura su questo piano non è sufficiente l'esperienza individuale, e non è neanche sufficiente l'esperienza sensibile di un uomo o di un caso. La storia ci insegna ad essere civili (e questa è la necessità che i giovani sentono) bisogna essere uniti insieme. [...] Noi giovani scultori sentiamo la necessità di essere dei civili.<sup>36</sup>».

---

<sup>35</sup> Mario de Micheli, *La scultura del Novecento*, UTET, Torino, 1981, p. 167.

<sup>36</sup> Vittorio Tavernari, *La scultura come vita*, in "Numero", febbraio 1946.

Gli artisti erano quindi legati da un elemento comune: una urgenza che nasceva dalla loro esperienza. La spinta morale, il desiderio di essere inseriti in una società rinnovata costituivano il trampolino ideale per raccogliere le forze, nonostante le divergenze, le differenze di linguaggio, di ricerche, di impostazioni estetiche<sup>37</sup>. Tra gli anni Quaranta e Cinquanta la violenza tipica delle reazioni di ripresa ebbe una spinta caotica, impaziente e propositiva.

La problematica, che fino ad allora era stata strettamente formale e stilistica, si legò a contrasti sociali e politici. L'esigenza di evitare l'indifferenza rispetto ai problemi delle persone esigeva una precisa struttura organizzativa dell'arte e dei suoi protagonisti<sup>38</sup>.

Con il dopoguerra l'arte si apre ad una moltitudine di ricerche e soluzioni formali. Tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta si riscontrano un'attrazione per la materia, per i materiali tecnologici dell'Informale; l'interesse per l'oggetto della Pop Art americana e dei suoi derivati europei; le sperimentazioni ottico-percettive legate al movimento e al rapporto con lo spazio; l'elementarismo della Minimal Art; le espansioni nello spazio degli Environments; l'utilizzo di oggetti e materiali nell'Arte Povera e nell'Arte Concettuale.

Tutto ciò ha contribuito a una "messa in discussione" della scultura che fino ad allora era stata istituzionalizzata, cristallizzata in regole arcaiche e convenzioni anacronistiche.

C'è quindi un'esigenza di andare "oltre" la scultura, perché questa risulta appesantita da limiti insuperabili, che la rendono inadeguata alle richieste del presente<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> Mario de Micheli, *La scultura del Novecento*, UTET, Torino, 1981, p. 167-68.

<sup>38</sup> C. Pirovano, *Tendenze del dopoguerra*, in C. Pirovano (a cura di), *La scultura del Novecento*, Electa, Milano, 1991, p. 222.

<sup>39</sup> *10° Biennale del bronzetto e della piccola scultura 1975*, (7 settembre – 12 ottobre 1975, Sala della Ragione, Padova, 1975), Padova, 1975.

Per poter delineare al meglio il clima artistico che si vive nella Padova del dopoguerra, e in quale fervore inizia la carriera artistica di Negri, è necessario presentare diversi scultori che hanno lavorato in città in questo periodo e con cui molto spesso Negri si è trovato a collaborare.

Dalla breve panoramica che verrà fatta su alcuni artisti sarà possibile notare come la partenza comune per tutti sarà sempre una produzione figurativa che riprende le forme classiche e del Rinascimento Italiano. In alcuni casi, come nella produzione di Amleto Sartori, le forme classiche non verranno mai abbandonate ma solo reinterpretate con uno sguardo moderno.

Una strada diversa prenderanno invece Emilio Baracco e Roberto Cremesini, che utilizzeranno le forme classiche in opere che riprendono suggestioni surreali.

Altri artisti ancora come Paolo Boldrin, Enrico Parnigotto, Guido Dragani e lo stesso Negri, nel corso della loro ricerca decideranno invece di “abbandonare” il figurativo in favore di un astrattismo geometrico che riprende le forme del cubismo e del futurismo, ma prendendo strade diverse: Negri, Parnigotto e Boldrin rimarranno sempre legato alla natura, Dragani invece si aprirà al simbolismo.

Il primo artista che si prende in considerazione è Paolo Boldrin, scultore nato a Padova nel 1887 e morto nel 1965.

All'interno di questa rassegna Boldrin rappresenta un caso “anomalo”, questo perché è un artista che fa parte della generazione precedente a quella di Negri, e quindi la maggior parte della sua produzione artistica è antecedente e in concomitanza alla Seconda Guerra mondiale.

Nonostante ciò, già nell'arte di Boldrin è possibile trovare una ricerca e delle soluzioni formali degne di nota, che anticipano la strada che verrà ampiamente percorsa dagli artisti nel dopoguerra.

Inoltre è possibile trovare diversi parallelismi nella formazione e produzione artistica di Boldrin e di Negri.

Entrambi si avvicinano alla scultura da bambini nel laboratorio del padre, e studiano all'Accademia di Belle Arti di Venezia.

Boldrin, come Negri, è un grande conoscitore della materia, i materiali da lui utilizzati sono molteplici, come il gesso, la terracotta, la ceramica, la porcellana, la pietra, il marmo, il rame, il bronzo, il ferro e il legno.

A Padova e nelle sue province accanto alle opere di Negri convivono anche quelle di Boldrin. A lui infatti si devono i busti del duce, vari monumenti ai caduti a Piove di Sacco, Torreglia, Abano, Monselice e a Padova, oltre a opere di carattere religioso, animali, scene di vita quotidiana<sup>40</sup>, la *Minerva vittoriosa* (1942) a palazzo Bo, dei bassorilievi in marmo nero a decorazione del portale d'ingresso di palazzo INPS (1934-1938) e delle figure alate poste agli angoli della facciata dello stesso palazzo.

Come si è detto questi artisti hanno come inizio comune un forte legame alle forme classiche e del Quattrocento italiano, e anche in Boldrin questo fattore è ampiamente presente, tant'è che Arrigo Pozzi infatti quando parla della formazione di Boldrin dice che «sogna Michelangelo e Canova»<sup>41</sup>. Ma sempre Pozzi userà la parola «contrasto»<sup>42</sup> per descrivere l'arte di Boldrin.

L'artista infatti porta avanti la ricerca di uno stile personale che è in continuo cambiamento, appena sembra aver raggiunto la sicurezza in uno stile cambia totalmente rotta. Si sposterà perciò verso un suo futurismo, dal quale ritornerà alla piena maturità delle forme del primo Quattrocento.

Anche nel percorso artistico di Boldrin e Negri è quindi possibile trovare dei richiami, entrambi partono dall'accademismo classico per poi allontanarsene e riconsiderare la ricerca futurista.

---

<sup>40</sup> <https://dizionariodartesartori.it/artisti/boldrin-paolo>

<sup>41</sup> Arrigo Pozzi, *Paolo Boldrin*, Le Tre Venezie, Padova, 1943.

<sup>42</sup> A. Pozzi, *Paolo Boldrin*, Le Tre Venezie, Padova, 1943.

Una differenza tra i due è che il percorso di Negri è più lineare, lui infatti non cambia continuamente stile, ma porta avanti contemporaneamente sia la produzione figurativa condizionata dalle istanze classiche che la ricerca futurista che lo porterà al raggiungimento di forme astratte.

Un altro artista che presenta diversi aspetti in comune con Negri è Enrico Parnigotto, scultore nato a Padova nel 1908, dove muore nel 2000.

Anche Parnigotto apprende la tecnica di lavorazione dei metalli giovanissimo, nel laboratorio del padre, e si diploma nel 1936, dieci anni prima di Negri, all'Accademia di Belle Arti di Venezia.

Ha eseguito diverse opere destinate alla decorazione di ambienti, e opere di soggetto sacro per le chiese e numerosi ritratti. Tra queste si ricordino il bassorilievo eseguito per l'Osservatorio Astronomico di Asiago dell'Università di Padova (1954) e tre ritratti eseguiti sempre per le università (1956-1964); l'altare per il Duomo di Abano Terme (1969) e per la chiesa di Altichiero (1970).

Inoltre, insieme a Negri, ha partecipato, dal 1956 al 1981, alla Biennale del Bronzetto e della Piccola Scultura di Padova<sup>43</sup>.

In Parnigotto però, a differenza che in Boldrin, non si hanno delle rotture improvvise, anzi il percorso dell'artista risulta improntato alla coerenza, segue cioè un filo conduttore, una operatività affidata all'immaginazione creativa ma fedele a un principio stilistico permanente. Questo principio affiora in ogni fase della sua arte: dalle sculture prettamente figurative della giovinezza fino alla ricerca astratta<sup>44</sup>.

Esattamente come in Boldrin e in Negri la produzione di Parnigotto presenta un'origine legata alle forme e misure classiche ma nutrita anche da compagini

---

<sup>43</sup> Carlo Munari, *Enrico Parnigotto*, Piovan, Abano Terme, 1986, p. 115.

<sup>44</sup> *Ivi*, pp. 9-11.

stilistiche distanti dal gusto dominante in Italia. Queste forme classicheggianti verranno però abbandonate per portare avanti uno studio sulle forme astratte. Ma anche per Parnigotto la ricerca astratta è stata solo una parentesi e negli anni Settanta torna al figurativo, alle modalità classiche e a richiami arcaici<sup>45</sup>. Un ultimo aspetto che accomuna i due artisti è l'importanza della figura di Arturo Martini.

Nelle opere di Parnigotto dei primi anni Quaranta è infatti possibile notare il riverbero della memoria di Arturo Martini, che non fu però una figura dominante nella sua formazione, ma rappresentò una lezione di libertà, una spinta alla sperimentazione, alla ricerca di forme più idonee per esprimere i propri contenuti e per non rimanere incastrato in schemi precostruiti, una rottura con l'accademismo<sup>46</sup>.

Amleto Sartori è un artista padovano con cui Negri si è trovato a collaborare. Nato a Padova nel 1915, dove muore nel 1962. Sartori studia sia all'Accademia di Venezia che all'Accademia di Firenze, e dopo essersi diplomato nel 1939 vince subito il concorso per l'insegnamento della Scultura in pietra all'Istituto d'Arte "Pietro Selvatico" di Padova, dove pochi anni dopo inizierà ad insegnare anche Negri<sup>47</sup>.

Anche per Sartori sono state fondamentali per la sua formazione artistica le opere del Rinascimento italiano, in particolare le opere di Donatello a Padova, quelle viste ai musei romani e quelle studiate nei due anni passati a Firenze, che hanno consolidato l'approfondimento della scultura quattrocentesca, in modo tale da permettergli di comprendere tutti i gradi nel naturalismo.

---

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>47</sup> Virginia Baradel, *Amleto Sartori e la scultura*, in *Amleto Sartori - scultore*, catalogo della mostra (Padova, Galleria Cavour, 7/11/2015 – 17/01/2016), il Poligrafo, Padova, 2016, pp.167-174.

Il culto di Donatello e la competenza assoluta in fatto di naturalismo sono presenti in tutte le opere che realizza.

I soggetti mitologici, come *Ercole e Anteo* (1948) sono assai frequentati da Sartori, che con essi ha la possibilità di manifestare pienamente il tema della forza fisica e di eccellere nella trattazione dell'anatomia, rivelando anche una ricerca iconografica approfondita condotta all'interno della storia dell'arte.

Lo stesso vale infatti anche per temi di altro genere, come in *Susanna e i vecchioni* (1953) in cui è possibile riconoscere gli studi di fisiognomica di Leonardo. Il modellato di Sartori è fortemente condizionato dal tema, e mostra pieno possesso della facoltà modellante, di una naturale destrezza nel piegare la materia all'espressione.

Nel suo lavoro Sartori parte dalla piena padronanza dell'anatomia umana e delle variazioni apprese da Donatello e dagli altri scultori rinascimentali, anche quando in alcune occasioni introduce un disturbo anatomico con deformità che corrodono l'integrità classica, ma che hanno come scopo quello dell'intensificazione narrativa.

All'artista non interessa la sintesi delle masse plastiche, ma l'espressività figurativa. Un espressionismo, il suo, autentico ed estremo, dai contenuti profondamente umani ed universali.

Era in grado di rendere il realismo non solo nelle fattezze ma anche nella statura umana e morale del personaggio, e questa capacità di leggere e rappresentare la figura gli permette di sviluppare il suo lavoro sulla maschera teatrale.

Sartori è il primo artista analizzato a non intraprendere un cambio di rotta verso le istanze d'avanguardia cubista e astratta concentrate sullo studio delle forme nello spazio, ma rimane legato alle forme e alle armonie classicheggianti, sviluppandone il carattere espressivo<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> *Ivi*, pp. 33-47.

Guido Dragani è invece un artista che ha fatto della ricerca relativa allo spazio il filo conduttore tra le sue opere, sia pittoriche che scultoree.

Guido Dragani nasce a Chieti nel 1940 e si diploma come maestro d'arte per la ceramica. Dal 1960 risiede e lavora ad Abano Terme<sup>49</sup>.

Nonostante non sia originario di Padova nel catalogo della 10° Biennale Internazionale del Bronzetto e della Piccola scultura del 1975 Dragani viene presentato tra i sedici artisti padovani presenti all'esposizione.

Il problema spaziale in Dragani si unisce a valori simbolici ed esistenziali che vanno oltre il puro dato personale, per arrivare all'universale<sup>50</sup>.

Nella sua prima fase pittorica la concezione dello spazio è strettamente mimetica, è interessato all'oggetto, non all'ambiente in cui esso è collocato. Contemporaneamente Dragani si dedica allo studio della ceramica e alla lavorazione dell'argilla, grazie ai quali inizia a sentire l'importanza dell'articolazione della materia nello spazio e a capire che un oggetto nello spazio non è isolato, ma interagisce con esso con i pieni e i vuoti, i chiari e gli scuri.

In questo periodo, caratterizzato da una produzione di vasi antropomorfi, prevale il naturalismo. Questa vena naturalistica si estende per tutti gli anni Sessanta.

La prima differenza che si può riscontrare nella produzione di Dragani e in quella di Negri sono i richiami; se Negri nella sua fase figurativa riprende i modelli arcaici e classici Dragani invece guarda agli impressionisti e ai post-impressionisti, in particolare a Cézanne.

Alla fine degli anni Sessanta in scultura si avvertono i primi segnali di un mutamento radicale. Dragani infatti, come molti artisti della sua generazione, passa all'astratto<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> Pier Luigi Fantelli (a cura di), *Guido Dragani*, catalogo mostra (Abano Terme, Villa comunale Roberto Bassi Rathgeb, 25/08/1985 – 15/09/1985), Abano Terme, 1985, p. 29.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 8.

Pittura e scultura diventano concretizzazioni di spazio e simbolo, e il riferimento direttamente naturalistico non ha più ragione di essere in quanto insignificante. La scultura, che rimarrà sempre legata al suo mezzo espressivo, procede per due strade: una monumentale, strettamente plastica e strutturale, con il *Monumento ai caduti* a Carrara (1969); l'altra invece ricerca una spazialità simbolica con opere come *Figura di donna* (1970), *Distruzione* (1975), in cui i piani compenetrano tra loro, strutture triangolari li frammentano con un processo di astrazione che solo in parte derivano dal futurismo, ma che prendono molto dalla scultura contemporanea.

Dragani perciò seguirà la stessa strada intrapresa da Negri negli stessi anni e dedicherà la sua ricerca artistica alla rappresentazione dello spazio.

Il processo creativo di Dragani però non si fermerà all'astrazione. Negli anni Ottanta infatti ritornerà alla natura e al reale<sup>52</sup>.

La produzione di Roberto Cremesini, nato a Rovigo nel 1944 e residente a Padova, sarà sempre segnata da una modalità molto libera di relazionarsi con il passato.

Nei suoi lavori è possibile incontrare la lezione aulica greca e romana, spesso mediata dalla tradizione del Rinascimento. Si riconosce infatti l'influsso di diversi artisti della stagione rinascimentale, in particolare di scultori da Ghiberti a Donatello, in opere come il *Fonte battesimale* per la chiesa di san Domenico a Selvazzano Dentro.

Ma anche nella produzione ritrattistica è possibile vedere un ricorso all'antico, in particolare alla ritrattistica romana, come nell'opera *Ritratto di Armando Piazza* (1963).

L'antico per Cremesini assume una funzione strumentale: l'artista guarda ad esso alla ricerca di immagini, forme e schemi che poi rielabora secondo la

---

<sup>52</sup> *Ivi*, pp. 9-10.

propria sensibilità. Le suggestioni di matrice archeologica concorrono a definire il senso stesso dell'opera e ad incrementare la portata comunicativa<sup>53</sup>. Nella sua ricerca artistica è possibile però individuare anche esperienze scultoree nate tra le due guerre mondiali. In particolare la sintesi volumetrica ripresa da Arturo Martini e alcune figure femminili dilatate, come nelle *Pomone* di Marino Marini.

Un'altra linea della scultura di Cremesini lo conduce a un neoromanico di marca grafica, esemplato da modelli dell'espressionismo tedesco fra le due guerre, con forme sintetiche e sfaccettate, con chiaroscuri profondi e disegnati. In alcuni casi sconfinava in una astrazione anatomica molto azzardata come in *Uomo crocifisso* (1962-1967) e *La metamorfosi tralascia* (1967).

Se da una parte persiste una tradizione di ritratto che sancisce la presenza dell'uomo nel mondo come individuo con una propria specificità, in astratto il discorso sull'uomo porta alla raffigurazione di un uomo sfigurato, il cui volto e corpo sono un campo di battaglia in cui mettere in evidenza delle tensioni interiori che sfociano inevitabilmente nelle deformazioni anatomiche.

Il corpo diventa il terreno fertile per la sperimentazione, la figura viene scomposta seguendo una sintesi primitivista, e da essa approda anche a volumi da piani geometrici netti, con opere come *Crocifisso regale 3* (1968) *Ascensione* (1971). La zona intermedia di questa ricerca vede la figura connotata in maniera inequivocabile ma percorsa da deformazioni interne che ne accentuano in senso espressivo l'anatomia (*Gruppo familiare 1* (1967)), l'uomo talvolta diventa come un complesso meccanico (*Atto di pace nel XX secolo* (1967), *Prima analisi di un concetto di umanità* (1970)).

Cremesini non abbandonerà mai la figurazione e gli strumenti tradizionali della scultura, anche in opere come *Giudizio* (1995) e *Rigenerazione* (1995)

---

<sup>53</sup>Giulio Bodon, *Utiles reminiscenze: una concezione pragmatica dell'antico*, in Girolamo Zampieri (a cura di), *Roberto Cremesini – scultore e medaglista*, l'Erma, Padova, 2018, pp. 79-84.

che riprendono la strada degli assemblaggi surreali. La difesa implicita del mestiere dello scultore e della sua componente artigianale è un tratto che lo accomuna a molti artisti del suo tempo<sup>54</sup>.

Nella scia degli assemblaggi surreali si colloca anche Emilio Baracco, nato a Padova nel 1946. È stato allievo dello scultore Amleto Sartori e frequenta l'Accademia di Belle Arti di Venezia dove si diploma nel 1967 seguendo gli insegnamenti di Alberto Viani.

Nel 1965 inizia la sua ricerca plastica, dedicandosi in particolare al perfezionamento delle tecniche di incisione. Dal 1979 è membro dell'Associazione Incisori Veneti<sup>55</sup>.

La ricerca creativa di Baracco segue la metodologia formale dell'assemblaggio plastico, la sua realtà è solo in parte quella fisica, e nei suoi lavori infatti, il tempo, l'uomo, l'animale, il vegetale e l'inanimato partecipano ad un'unica esperienza. Materia e linguaggio rivelano il codice espressivo della ricerca di Baracco sia nell'esercizio incisivo che nella fusione del bronzo, che richiedono sempre nuove rielaborazioni<sup>56</sup>.

Dalle macchine concettuali e dadaiste con recuperi di arte popolare, al rigore magico e metafisico, con reperti industriali e classicismi, l'attualità del discorso plastico di Baracco sta nel suo stare fuori dal tempo per riprendere figure del mito, figure del sogno, sentimenti e pensieri, come in *Tempo-sogno* (1996), *Pensiero mobile* (2000)<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> Luca Pietro Nicoletti, *Metamorfosi della figura nella scultura di Roberto Cremesini*, in G. Zampieri (a cura di), *Roberto Cremesini – scultore e medaglista*, l'Erma, Padova, 2018, pp. 243-250.

<sup>55</sup> Emilio Baracco, *Armonica-mente, sculture e disegni di Emilio Baracco*, catalogo mostra (10 agosto – 9 settembre 2008, Sala convegni Castello di Compiano, Parma), 2008, p. 69.

<sup>56</sup> Marida Faussone, *Scultura, misura della materia e dell'animo*, in Emilio Baracco (a cura di), *Armonica-mente, sculture e disegni di Emilio Baracco*, catalogo mostra (10 agosto – 9 settembre 2008, Sala convegni Castello di Compiano, Parma), 2008, p. 4.

<sup>57</sup> Marco Rosci in *Emilio Baracco – sculture*, catalogo mostra (8 febbraio – 2 marzo 1997), Asti, 1997.

L'artista sottopone i suoi bronzetti classici all'impatto con la contemporaneità, li unisce a strumenti linguistici elaborati dall'avanguardia scultorea della prima metà del secolo attraverso l'assemblaggio oggettuale.

Nel suo atteggiamento c'è un distacco dalla dinamica del reale, assembla e tenta di costruire una specie di puzzle poetico dai riferimenti profondi di cultura visiva e letteraria con opere come *Dedalo* (1996), *Dimore di Narciso* (1996).

Soprattutto nell'ultima parte della ricerca plastica sboccia l'ordito scenografico delle architetture plastiche, e le opere si impongono come invenzioni surreali con un magico potere suggestivo.

L'esperienza di Baracco perciò si discosta totalmente dalle ricerche degli altri artisti legati alla tematica dello spazio, per riavvicinarsi alla dimensione onirica dell'inconscio tipica del surrealismo. È un artista solitario, viaggia lontano dalle mode<sup>58</sup>.

La fine della Seconda Guerra mondiale ha quindi fatto sì che l'Italia si riaprisse alle diverse influenze che provenivano dall'Europa.

Gli artisti riprendono le ricerche delle avanguardie del primo Novecento, a cui era stata imposta una brusca cesura, e le sviluppano prendendo strade differenti, ma avendo sempre grande consapevolezza dell'importanza della lezione e dei modelli del passato.

Negri all'inizio della sua carriera da scultore si è quindi trovato in un clima di grande fervore culturale in cui gli artisti avevano la necessità di sperimentare sulla scultura e su ciò che essa poteva essere, oltre che una mera rappresentazione.

---

<sup>58</sup> Giorgio Segato in *Emilio Baracco – sculture*, catalogo mostra (8 febbraio – 2 marzo 1997), Asti, 1997.

Tutto ciò è stato possibile anche grazie a grandi scultori come Arturo Martini che negli anni Quaranta del Novecento ha messo in discussione tutti i principi della scultura, aprendo la strada a migliaia di interpretazioni.



## CAPITOLO 3 – ALLA RICERCA DI UN PERSONALE LINGUAGGIO ESPRESSIVO

### *3.1 Produzione figurativa*

Le origini della produzione di Negri si possono definire come un connubio «romanico-martiniano»<sup>59</sup>, in cui è riconoscibile un'esperienza classicheggiante, legata alla dimensione artistica tipica degli anni Venti e Trenta del “ritorno all'ordine”, dove prevalgono le evocazioni della misura umanistica.

La sua ricerca plastica si avvicina alle suggestioni promosse dalla corrente del Novecento italiano, un movimento nato a Milano nel 1922 con alla testa Mario Sironi. Il gruppo novecentista interpretava il carattere del regime, riprendendo le forme del classicismo, ma era tuttavia ancora un gruppo di artisti che manteneva un rapporto non secondario coi problemi moderni dell'arte. Era consapevole della ricerca del cubismo, dell'espressionismo e della metafisica<sup>60</sup>.

L'avvio dell'esperienza di Negri si può inserire nella tradizione scultorea tipica del periodo tra le due guerre mondiali, e la si può avvicinare all'esperienza di scultori come Arturo Martini, Marino Marini e Giacomo Manzù. Ciò che questi scultori hanno in comune, e che Negri acquisisce, è la ripresa di temi e modelli arcaici e primordiali rivisti con uno sguardo e una sensibilità contemporanea.

---

<sup>59</sup> Giuseppe Marchiori, in *Nerino Negri*, catalogo, (Padova, Galleria Gottardo, 22/10/1977 – 16/11/1977), Padova, 1977.

<sup>60</sup> Mario de Micheli, *La scultura del Novecento*, UTET, Torino, 1981, p. 66.

Infatti, osservando ad esempio il pannello murale in ceramica della scuola Muratori (1957), le terrecotte realizzate per decorare alcuni ingressi in corso Vittorio Emanuele II a Padova (1960-1964) (vedi Capitolo 1.2), il bassorilievo in pietra sulla facciata della scuola Daniele Manin (1966), si può notare come inizialmente Negri avverte il fascino dell'arcaismo romanico, ma che anche riprendendone i modelli stilistici non cade mai nel recupero archeologico.

Prendendo come esempio il pannello murale in ceramica policroma per la scuola Muratori (Fig. 7) è possibile vedere come Negri rappresenti diverse scene legate all'ambiente scolastico in diversi riquadri. Si possono vedere dei bambini intenti a fare lezione, o fare il gioco della cuccagna, o ancora le schede utilizzata per imparare le lettere dell'alfabeto.

Tutto ciò è rappresentato con ritmi spezzati e posizioni innaturali, e una mancanza di prospettiva per poter rendere il dato della profondità. In questo modo i soggetti sono riconoscibili ma deformati, ricalcando le forme dei bassorilievi romanici.

Negli perciò, raffigura un soggetto contemporaneo utilizzando le forme di un altro tempo.

Nutre le proprie immagini di una misura classica non di recupero ma di intima sostanza: non riprende il classicismo in maniera accademica, ma infonde nelle sue opere i segni del tempo attuale.

All'interno della ricerca fondata sulle premesse dell'arcaismo è stato possibile formulare una scultura carica di pathos contemporaneo. La sua scultura, tesa e dinamica, raccoglie l'eco di una forma severa che viene addolcita dallo sguardo del presente.

In opere come il *Torello* (1956), il *Crocifisso e due angeli* (1961-1962) (vedi Capitolo 1.2), *Fanciulla al mare* (1970) (vedi Capitolo 4.3), *Xenia* (1975) si

può infatti notare che, oltre alla ricerca rivolta alla rigidità e al sintetismo, è presente anche un improvviso ammorbidirsi delle forme.

Questa tendenza di ripresa delle forme del passato con occhio moderno si può notare anche nel *Monumento alle vittime civili della guerra aerea* (1950) e il *Ritratto di Cesare Crescente* (1985). Anche se in quest'ultima opera Negri riesce ad inserire nell'impianto naturalistico la linea della sua ricerca astratta che stava portando avanti dagli anni Sessanta.

Nel *Monumento alle vittime civili della guerra aerea* (1950) (Fig. 1) Negri sviluppa un tema totalmente contemporaneo riprendendo in modo diretto l'iconografia della *Deposizione di Cristo*, un tema sempre legato al sacrificio, in questo caso slegato dalla sua valenza religiosa e inserito nel contesto devastante della guerra.

Al centro dell'opera c'è il corpo esanime di un uomo, la cui posa ricalca in modo esplicito la figura di Cristo depresso dalla croce, ed è accompagnato da tre figure che si affannano nel tentativo di sorreggerlo.

Negri perciò prende un tema tipico del passato e lo declina ai nostri tempi, per rappresentare al meglio la morte, la sofferenza e il sacrificio della guerra.

Paolo Rizzi definisce Negri come «nuovo umanista, che cerca la misura aurea delle cose. La cerca oggi, con il linguaggio d'oggi, senza rifugiarsi in passatismi e senza indulgere a trasformismi o a nomadismi di comodo»<sup>61</sup>.

Negri sembra alla ricerca di un ideale di bellezza duraturo, fuori dal tempo e dalle mode. Questa ricerca raggiunge il suo apice nella produzione di bronzetti: «una dimensione (ancora una volta) umana, in cui si deve sentire la presenza del gesto fisico dell'artista»<sup>62</sup>.

---

<sup>61</sup> P. Rizzi nel 1980 in *Archivio monografico dell'arte italiana – Nerino Negri scultore*, Padova.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

Per realizzare le sue opere parte sempre dalla natura, modificandola e inclinandola a proprio piacimento, riuscendo però a non chiudersi mai in una formula unitaria. Infatti, questa costante di riferimento ad un'immagine di fondo obiettiva finisce sempre per esprimersi in soluzioni difficilmente riconducibili ad una unità di linguaggio.

Le sue opere, in particolare quelle con una committenza ecclesiastica, venivano precedute da una grande fase di studio soprattutto relativo all'iconografia e alla simbologia, per non ricadere in forme scontate. Impiegava un sacco di tempo nello studio e nella ricerca delle "nuove" forme. Negri trova un equilibrio tra l'eleganza della figura e la robustezza del materiale che la modella. Sceglie posture ardite impreziosendo le figure con sguardi espressivi e profondi.

La capacità dell'artista è quella di saper catturare l'essenziale, toccando zone profonde dell'animo umano. Le sue opere sembrano raccontare la vita e riescono, attraverso una modellazione accurata, morbida e sinuosa, a esprimere sentimenti<sup>63</sup>.

### ***3.2 Sintesi tra due mondi diversi***

«I non figurativi operano la disintegrazione delle forme tradizionali e contemporaneamente costruiscono nello spazio forme senza riferimenti alla realtà visibile. I figurativi invece si muovono dentro i limiti delle dimensioni tradizionali; e ne consegue che tante loro risoluzioni rientrano in stili già esauriti.

Il problema comune che oggi lega i figurativi e i non figurativi è la mancanza del mito da rappresentare. E pertanto ecco l'inutilità della pittura e della scultura nel nostro tempo.

---

<sup>63</sup> Silvia Maione Morlotti nel 2013 in *Archivio Monografico dell'arte italiana – Nerino Negri scultore*.

Io credo solo ai creatori d'ambo le parti i quali hanno il potere di scavare entro se stessi, e sanno manifestarsi poeticamente con serenità o con tormento, sempre in maniera personale»<sup>64</sup>.

Queste parole di Lucchese ci permettono di affrontare la problematica della capacità di alcuni artisti di sperimentare vari linguaggi espressivi, sia figurativi che astratti.

La produzione artistica di Negri presenta infatti una dualità. La sua scultura è un ponte tra tradizione e modernità.

Come si è detto in precedenza, le origini di Negri sono contraddette dall'esperienza classicheggiante e influenzate dall'opera di Arturo Martini.

Se da un lato perciò ci si trova davanti ad un ritorno alla tradizione, dall'altro si scopre una «matrice astratto-informale»<sup>65</sup> che richiama l'esperienza del cubismo analitico, della scultura futurista di Umberto Boccioni e ad artisti del surrealismo britannico come James Butler, Kenneth Armitage e Lynn Chadwick.

È soprattutto nei bronzetti di nudi femminili che la ricerca di Negri, sia in ambito figurativo che in quello astratto, si fa più evidente e audace.

Negri è costantemente spinto da un desiderio di sperimentazione che gli permette di esercitare la sua arte in una duplice direzione, senza mai arrivare ad una scelta definitiva. La plastica, infatti, purché si faccia un uso libero e audace della materia, offre innumerevoli aperture alla libertà espressiva delle forme, «il suo è un plasticare libero, senza inibizioni»<sup>66</sup>.

Di fatto, una volta approcciato il mondo dell'astratto Negri non abbandonerà mai definitivamente il figurativo, ma si avrà un continuo avanti ed indietro tra

---

<sup>64</sup> Romeo Lucchese, *Pericle Fazzini*, Roma, 1952, in Carlo Pirovano (a cura di), *Scultura italiana del Novecento*, Electa, Milano, 1991, p. 160.

<sup>65</sup> G. Marchiori, in *Nerino Negri*, catalogo della mostra (Padova, Galleria Gottardo, 22/10/1977 - 16/11/1977), Padova, 1977.

<sup>66</sup> P. Rizzi nel 1980 in *Archivio monografico dell'arte italiana - Nerino Negri scultore*, Padova.

i due registri espressivi che in alcuni casi vengono mescolati, come nelle porte in bronzo della chiesa della Natività della Beata Vergine Maria (1988) (Fig. 16). Se la decorazione dei portoni ricalca i temi della sua ricerca informale, nelle due porte laterali Negri inserisce ancora un richiamo figurativo realizzando dei rami di ulivo come maniglie.

Negri non abusa mai di sperimentalismi e non adotta schemi facilmente riconoscibili, resta sempre “greco” nella sua ricerca dell’ideale di bellezza iperuranico<sup>67</sup>.

Spicca sempre l’eleganza dei bronzetti, la loro «ellenica perfezione negli atteggiamenti e nei gesti»<sup>68</sup>, che li distanziano dagli schemi della statuaria e dalla pratica degli *ateliers*. Ma sono ugualmente credibili le «figure nascoste dai drappeggi e trasformate in apparizioni bizzarre, in personaggi fantastici»<sup>69</sup>. Il passaggio dal figurativo all’astratto prende avvio negli anni Sessanta con *Giuditta* (1962), ma diventa più evidente con *Figura al sole* (1960-1961) e la serie dei *Muri* (1962-1963) (vedi Capitolo 1.2).

Con l’opera *Giuditta* (1962) (Fig. 14) Negri segna un momento fondamentale nell’evoluzione del proprio linguaggio artistico, orientandosi verso una sintesi sempre più radicale delle forme. In questo bronzetto l’immagine della donna si riduce a un’unica componente riconoscibile: il volto. Il corpo invece si dissolve in una successione di piani geometrici che si sovrappongono e si intersecano tra loro, eliminando qualsiasi forma di rappresentazione figurativa.

Inizia così un graduale allontanamento dalle forme classiche alla ricerca di soluzioni plastiche che possano instaurare un rapporto con lo spazio molto più

---

<sup>67</sup> *Ibidem*

<sup>68</sup> G. Marchiori, in *Nerino Negri*, catalogo della mostra (Padova, Galleria Gottardo, 22/11/1977 - 16/11/1977), Padova, 1977.

<sup>69</sup> *Ibidem*

complesso e articolato, che ha riscontro nell'ambito della rivisitazione del cubismo analitico e della scultura futurista.

La ricerca sul rapporto tra figura e spazio, una problematica che l'arte contemporanea ha affrontato in modo nuovo arrivando ad altissimi risultati, passa da Medardo Rosso a Boccioni, a Martini stesso.

Secondo gli studiosi, infatti, l'inizio della scultura Novecentesca lo si può individuare nell'opera di Medardo Rosso, che giocherà un ruolo fondamentale per la successiva scultura d'avanguardia.

È proprio lui ad anticipare le correlazioni tra materia, energia e movimento, tra spazio e tempo.

«Lo spazio, già sede e ospite delle cose, diventa qui la cosa, il protagonista, oggetto della rappresentazione. Materia e opera subiscono una rigenerazione determinata dalla reinvenzione dello spazio; insieme questi termini si preparano a dare all'arte un nuovo volto sempre meno figurativo e nello stesso tempo più naturale, cioè affine alle modalità di costruzione del fenomeno in seno alla natura»<sup>70</sup>.

Sarà però con Boccioni che viene posto il problema del rapporto tra la forma, non più legata agli schemi plastici tradizionali, e lo spazio. La nuova idea di scultura di Boccioni si basa sulla variabilità, intesa come trasformazione dei corpi legata alla sensazione. Il problema era quello di cogliere la realtà nella sua totalità, nella sua unitaria molteplicità.

In questo modo viene rivoluzionato il concetto di scultura; se tradizionalmente la scultura veniva intesa come immagine statica, piena e volumetrica, ora accanto a questa definizione nasce una nuova idea che ne modifica i fondamenti<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> J. De Sanna, *Medardo Rosso o la creazione dello spazio moderno*, Ugo Mursia Editore, Milano, 1985, p. 5.

<sup>71</sup> Ester Coen in *La scultura di Umberto Boccioni*, in C. Pirovano (a cura di), *La Scultura italiana del Novecento*, Electra, Milano, 1991, p. 66.

È inevitabile poi una corrispondenza con il movimento cubista, soprattutto nella sua fase analitica. In particolare nella ricerca di Picasso, che inizialmente si concentra soprattutto sullo studio della figura; è l'oggetto stesso ad incarnare la molteplicità dei fenomeni che vanno ricondotti ad un principio unitario.

La forma viene frammentata e scomposta per poterla analizzare da tutti i punti di vista<sup>72</sup>.

Questa tendenza passa poi nella scultura contemporanea, nella sintassi fondante della scultura stessa, sia che essa si esprima per pure forme sia per mimesi figurata.

La scultura del nostro tempo si trova quindi a considerare e risolvere temi e problemi che derivano dalle avanguardie, tanto che la continuità del problema sembra essere diventata l'elemento determinante e contrassegnante della scultura, piuttosto che le formulazioni e soluzioni proposte.

Nella fase intermedia di Negri è ancora riconoscibile la silhouette di una figura umana che inizia a scomporsi e frammentarsi, come si può notare ad esempio in *Figura* (1978) (Fig. 28) e *Figura II* (1978) (Fig. 29), due bronzetti che rappresentano lo stesso tema, quello della figura umana, e realizzati nello stesso anno, che riescono a mostrare la ricerca sulle forme che Negri stava portando avanti in quegli anni.

La forma, percorsa da una trepida vibrazione, lievita e assume parvenze organiche, la massa si contorce e si aggroviglia per poi spiegarsi. L'immagine si va sintetizzando in forme più volumetriche, definite e compatte. I piani si moltiplicano e si infrangono, complicando i termini del rapporto con lo spazio. Nonostante la diversa soluzione la spinta viene sempre dalla natura, che viene trasformata ma mai tradita.

---

<sup>72</sup> Ivi, p. 68

Negri, perciò, come già Martini prima di lui, attraverso l'arcaismo ha saputo rompere il sipario che l'accademismo aveva alzato tra l'artista e la realtà, mentre attraverso l'astrazione è riuscito a condensare nelle sue immagini il senso dell'universale.

### ***3.3 Produzione astratta***

La ricerca e lo sperimentalismo di Negri, che seguono i moduli stilistici delle ricerche avanguardistiche cubiste e futuriste, arrivano all'astrattismo puro, concetto che l'artista utilizza per promuovere al meglio nuove e significative letture introspettive. La sua arte resterà sempre un'invenzione genuina grazie alla sua capacità di rinnovarsi e inventare nuove forme.

Una produzione questa, che, come si è detto, il critico Giuseppe Marchiori definisce di «matrice astratto-informale»<sup>73</sup>.

La tendenza all'astrattismo in Italia si sviluppa in particolare nel dopoguerra. Lo sviluppo è stato rapido e si è articolato su due linee fondamentali.

Da un lato si è sviluppato un astrattismo di ascendenza cubista e di neoplastica costruttivista, che si concentrava in particolare sui valori di un rigore a carattere intellettuale, e prediligeva forme controllate, dall'altro lato si è sviluppato invece un astrattismo di ascendenza espressionistica, interessato in particolare alla sfera dei sentimenti, dell'inconscio e dell'irrazionale.

Con la prima linea di sviluppo si sono affermate le ricerche dell'astrattismo geometrico che, sia in pittura che in scultura, ha stretti rapporti con

---

<sup>73</sup> G. Marchiori, in *Nerino Negri*, catalogo della mostra (Padova, Galleria Gottardo, 22/11/1977 - 16/11/1977), Padova, 1977.

l'architettura razionalista, riprendendo da essa il rigore delle proporzioni e le necessità strutturali dei presupposti scientifici e tecnici.

Con la seconda linea si è sviluppata invece la ricerca informale, materica e gestuale<sup>74</sup>. Gli scultori dovevano trasferire nel campo plastico le poetiche “primordiali” legate alla materia, al segno e al gesto. Per fare ciò si ha un ritorno ai procedimenti primitivi e alle tecniche arcaiche, come lo stampo diretto e la sbazzatura. Il “segno” della pittura diventa così “impronta”, il “gesto” diventa “traccia”, mentre la materia rimane comune sia in pittura che in scultura.

Questa tendenza della scultura verso una ricerca di essenzialità e primordialità è tipica di molta arte informale e risponde ad una mancanza e a un bisogno profondo che Arturo Martini aveva espresso nel suo scritto *La scultura lingua morta* del 1945, in cui lo scultore compie un estremo tentativo di aprirsi a nuove soluzioni, nell'ambito di una latente crisi delle arti.

La scultura deve riuscire a conquistare una “quarta dimensione”, la propria “atmosfera”, riuscire quindi a inglobare lo spazio e la luce che la circondano, utilizzandoli come dei solidi<sup>75</sup>.

Questa lezione di Martini, insieme alla ricerca futurista di Boccioni vengono riprese e portate alle estreme conseguenze in un contesto nuovo, aperto agli stimoli dell'arte internazionale. Nel dopoguerra, infatti, c'è un rifiuto della chiusura provinciale in favore di un dialettico confronto con la cultura internazionale.

Nella realtà lo sviluppo di queste due linee, ovvero astrattismo geometrico e informale, non si presenta separato o distinto, anzi molto spesso esse si intrecciano e si sovrappongono<sup>76</sup>.

---

<sup>74</sup> M. de Micheli, *La scultura del Novecento*, UTET, Torino, 1981, pp. 202-203

<sup>75</sup> Francesco Porzio, *Lucio Fontana e la scultura informale a Milano nel dopoguerra*, in C. Pirovano (a cura di), *La scultura del Novecento*, Electra, Milano, 1991, p. 258.

<sup>76</sup> M. de Micheli, *La scultura del Novecento*, UTET, Torino, 1981, pp. 202-203

Nella produzione di Negri è infatti possibile riscontrarle entrambe.

Negri ha subito il fascino di artisti diversi tra loro, ed è riuscito ad assimilarne la lezione e a filtrarne le suggestioni fino a scioglierle interamente nella propria personalità creativa.

Con il tempo le sculture di Negri hanno preso una fisionomia plastica più libera e rigorosa, e hanno trovato una loro disposizione articolata nello spazio. L'arte di Negri passa perciò dalle riprese delle premesse dell'analisi cubista e del dinamismo futurista, che prevedono superfici spezzate e ricomposte in dislocazioni autonome, in opere come *La veste I* (1968) e *Figura su palcoscenico rosso* (1976) (vedi Capitolo 4.4), ai più recenti agglomerati dell'informale, in cui ritmi taglienti, spacchi e solchi, che contrastano con la stesura dei piani, si adeguano al flusso libero delle emozioni, che condizionano le forme<sup>77</sup>, come in *Arlecchino* (1977), *Pieghe* (1980), *Attraverso* (1981) (vedi Capitolo 4.6), *Il muro* (1983) (vedi Capitolo 1.2), e nella croce per la cappella di famiglia al cimitero Arcella.

Si prenda come esempio per il primo caso *La veste I* (1968) (Fig. 17), una scultura in bronzo composta da una lastra la cui superficie non è liscia, ma è costantemente spezzata da diversi piani geometrici che si intrecciano tra loro, dando un senso di movimento dinamico.

Negri alla forma chiusa ha preferito la forma aperta perché offre più possibilità di soluzioni allo scultore che considera come fondamento della sua ricerca l'intersezione dei piani nello spazio, e il ritmo che tali piani generano nello spazio<sup>78</sup>.

Nel secondo caso si guardi all'opera *Arlecchino* (1977) (Fig. 18), la scultura in bronzo sembra quasi un pezzo di lamiera arrugginita. Non ha una forma

---

<sup>77</sup> C. Pirovano, *Tendenze del dopoguerra*, in C. Pirovano (a cura di), *La scultura del Novecento*, Electra, Milano, 1991, p. 232.

<sup>78</sup> M. de Micheli, *La scultura del Novecento*, UTET, Torino, 1981, p. 223

precisa, i bordi sono spezzati, la superficie presenta diverse sporgenze e rientranze diversi buchi. Inoltre la scultura sembra quasi ossidata e ha un colore verdognolo.

Egli ha cercato di rendere matericamente espressiva la sua scultura con tracce, increspature di piani. Come si è detto, è una traduzione in termini plastici del segno e del gesto informale, che si trasferiscono nei loro equivalenti di impronta e traccia.

L'artista riesce a sfruttare le superfici siano esse piane o curve, sa ricavare lampeggiamenti e rifrazioni, riesce a giocare con il contrasto tra il liscio delle superfici e le improvvise irregolarità come in *Black and White* (1977) e *Odissea* (1970-1975). Quest'ultima opera si può avvicinare ad un astrattismo simbolico, che tende ad oggettivarsi ma si rifiuta d'assumere un'identità immediata. In essa convivono l'esperienza informale e l'affermarsi dei richiami tecnologici.

Con *Black and White* (1977) (Fig. 19) ci si trova davanti una lastra quadrata di bronzo suddivisa diagonalmente in due metà, creando un contrasto visivo immediato. Una metà è completamente liscia e levigata. L'altra invece è caratterizzata da una superficie irregolare, frastagliata da una serie di volumi geometrici che escono creando un'interazione tra luce e ombra. Questo contrasto di texture e forme non solo crea un gioco dinamico di riflessi e di profondità, ma evoca anche una riflessione sulla dualità della realtà: la quiete e il movimento, il chiaro e lo scuro. Una soluzione formale molto simile si trova in *Odissea* (1970-1975) (Fig. 20), l'opera è un parallelepipedo in bronzo la cui superficie è lasciata in parte liscia e lucida, e in parte presenta lavorazioni che rimandano alle forme industriali, come bulloni e altri elementi tecnologici.

L'artista trasforma la realtà attraverso contrasti di forme, dandone così un'interpretazione misteriosa e spontanea che stupisce e meraviglia l'osservatore. Indaga la materia, riuscendo a creare un'unione profonda tra il suo pensiero e il materiale scelto<sup>79</sup>.

Paolo Rizzi lo definisce un formalista, perché si riesce a vedere l'importanza per l'artista di unirsi ad una disciplina il cui segno della bellezza è il segno dell'ordine, più o meno visibile. La struttura come corrispondenza formale è il comune denominatore che permette di unire le torsioni dei corpi alle screziature di una piastra, allo sviluppo di una massa libera nello spazio.

La natura fa da fondamento, non viene mai violata. La dialettica degli opposti si concilia attraverso la vibrazione del sentimento plastico<sup>80</sup>.

In un commento all'opera *Tèmèraire* (Fig. 21) presentata alla 10<sup>a</sup> Biennale Internazionale del Bronzetto e della Piccola Scultura Arch. Villani scrive:

«Dalle impressioni, a volte sconcertanti, di quanto il disordine umano ci promette di catastrofico, queste forme, come cose della natura, mute e irreprensibili in un razionalizzante e isolato meccanismo difensivo, fuggono all'affollamento e alla frenesia esaltata dell'accanita lotta per la vita, controllando senza ansietà i loro impulsi, in un agire secondo motivazioni e schemi personali.

Da queste immagini, segni non linguistici e perciò di stensione maggiore, nel loro adattamento alla realtà nello cercare e sfruttare il rapporto percettivo con il mondo esterno, è evidente come, Nerino Negri, come un documentarista lirico, sposti il suo obiettivo con naturalezza a scoprire attraverso le forme, verità alternative.<sup>81</sup>»

Negri vede nella realtà il motivo del suo fare e del suo inventare, e si inoltra in strade misteriose dell'invenzione - non per inventare una realtà diversa, ma per ricercarne le forme segrete.

---

<sup>79</sup> Silvia Maione Morlotti nel 2013 in *Archivio Monografico dell'arte italiana – Nerino Negri scultore*, Padova.

<sup>80</sup> P. Rizzi nel 1980 in *Archivio monografico dell'arte italiana – Nerino Negri scultore*, Padova.

<sup>81</sup> Arch. Villani, *Nerino Negri*, in 10° Biennale internazionale del Bronzetto e della Piccola Scultura 1975, catalogo, Padova, 1975.



## CAPITOLO 4 – BRONZETTI

### *4.1 I bronzetti*

«Misura ideale, libertà espressiva, sentimento della natura. Sono questi, come s'è detto, i fondamenti della scultura di Negri. S'aggiunge la base culturale»<sup>82</sup>.

Quelli sopra elencati sono gli aspetti che Paolo Rizzi individua alla base della scultura di Negri. In questo capitolo si procederà all'analisi di sei bronzetti, presentati in ordine cronologico, scelti per illustrare i diversi momenti e passaggi della produzione artistica di Negri, e in cui si possono riscontrare queste caratteristiche.

Si inizia con le sculture figurate, in cui l'artista riprende e reinterpreta temi e forme tradizionali attraverso una lente contemporanea.

Un esempio significativo è *Nudo accovacciato* (1961), dove Negri attinge a modelli arcaici e primordiali di nudi femminili, restituendo una sensualità autentica. Proseguendo si passa a *Fanciulla al mare* (1970), un'opera che presenta la ripresa dell'armonia classica delle forme. Qui Negri riesce a catturare la leggerezza e la freschezza del soggetto.

Successivamente si affronta il passaggio di Negri verso l'astrazione.

Con la presentazione di *Figura sul palcoscenico rosso* (1976) viene presa in considerazione un'opera che si allinea con la ricerca geometrica dello spazio. Qui l'artista esplora le intersezioni tra forma e spazio, utilizzando anche la luce per creare una scultura che trascende la rappresentazione tradizionale.

---

<sup>82</sup> Paolo Rizzi nel 1980 in *Archivio monografico dell'arte italiana – Nerino Negri scultore*, Padova.

Accanto a questa viene presentata *Attraverso* (1981), un'opera in cui Negri si dirige verso la ricerca informale, abbracciando una libertà espressiva che mette in risalto il gesto e la materia.

Inoltre verrà esaminato un momento intermedio nella ricerca, rappresentato da *Figura* (1978) e *Figura II* (1978). In queste opere la figura umana è ancora riconoscibile, ma comincia a perdere i suoi contorni definiti, venendo progressivamente modificata dalla sua interazione con lo spazio circostante.

Attraverso questa analisi perciò, si intende offrire uno sguardo approfondito sulla ricca e variegata produzione di Negri, mettendo in luce le tappe fondamentali che hanno segnato il suo percorso creativo e l'evoluzione del suo linguaggio artistico.

#### ***4.2 Nudo accovacciato (1961)***

Il bronzetto *Nudo accovacciato* (Fig. 22) rappresenta un nudo di donna, il cui corpo plastico si articola fluidamente, con un ritmo ondoso che attorce le membra in un lento mulinello, formando una sorta di "S".

La superficie del bronzetto non è rifinita, ma è lasciata grezza, in particolare nel corpo e nelle gambe si possono notare ancora le impronte della lavorazione.

La fisicità non rispetta le regole anatomiche, il volto, i piedi e le mani sono più piccole rispetto al resto del corpo, il quale sembra espanso in una massa in cui le forme si perdono, le articolazioni sono allungate e assumono pose innaturali.

Il volto, rivolto verso l'alto, e una mano sono le uniche due parti del bronzetto in cui sono presenti dei rifinimenti e dei dettagli.

Questa essenzialità della ricerca testimonia l'interesse per le forme di un'autenticità primordiale.

Le forme della donna richiamano quelle delle sculture rupestri, ovvero sculture che rappresentavano preferibilmente figure femminili, che accentuavano in modo esagerato alcune parti del corpo, in particolare il ventre e il seno, e simboleggiavano la fecondità femminile e primordiale. Questo parallelismo con una scultura primitiva lo si può trovare anche nelle dimensioni delle opere. Le statuette votive erano infatti di piccole dimensioni, e il bronzetto è alto 25 centimetri. Ma anche nel nome è possibile trovare un collegamento, infatti le statuette venivano chiamate anche *Veneri preistoriche* (Fig. 23), e l'opera di Negri è conosciuta anche con il nome di *Afrodite accovacciata*.

Il tema di Afrodite accovacciata risale ad una scultura bronzea di Diodalsa, appunto l'*Afrodite accovacciata* (250 a.C. circa) (Fig. 24), questo tema ebbe fortuna soprattutto in epoca romana, oggi infatti l'opera è nota solo attraverso copie. La dea è appunto rappresentata accovacciata, con le braccia ripiegate attorno al corpo, le gambe con inclinazione diversa e la schiena piegata, mentre sta per ricevere l'acqua del bagno

Nonostante la ripresa dei temi e dei modelli arcaici è possibile notare come Negri non cada nel recupero archeologico, ma riesca ad inserire nella sua scultura un senso di nostalgia assolutamente contemporaneo.

La donna rappresenta in sé il mondo potente della nudità femminile, un ideale di fisicità terrestre, e riprendendo le forme primitive l'opera si arricchisce di significati remoti, immanenti e misteriosi.

Questa ricerca di una nudità femminile, piena e stilizzata, ma con forme e pose più classiche la ritroviamo anche nella produzione delle *Pomone* (Fig. 25) di Marino Marini, in cui sono rappresentati nudi femminili stanti, con la superficie lasciata grezza e il volto e le mani appena accennate.

Quest'opera è un perfetto esempio di come Negri riprende i temi e i modelli arcaici e primordiali ma li guarda e li analizza attraverso uno sguardo contemporaneo.

### ***4.3 Fanciulla al mare (1970)***

Se *Nudo accovacciato* è un perfetto esempio di come vengano riprese le forme arcaiche e primitive riviste con occhio moderno, il bronzetto *Fanciulla al mare* (Fig. 26) è invece l'esempio della ripresa delle forme e dell'armonia classica, riprese non in maniera accademica, ma anche in questo caso infondendo nell'opera i segni del contemporaneo.

Anche con quest'opera ci troviamo di fronte un bronzetto di un nudo femminile di piccole dimensioni, è infatti alto 26 cm e largo 5 cm. Nonostante sia lo stesso soggetto la resa formale è completamente diversa.

La bellezza della nudità femminile è adesso contemplata attraverso il corpo fresco e vitale di un'adolescente prossimo allo sboccio.

La figura è quella di una ragazzina in piedi, in un precario equilibrio sopra un sasso. I modelli ripresi da Negri in quest'opera sono quelli della misura classica. Le superfici sono levigate e catturano la luce con grazia, mentre i volumi, delineati da profili curvilinei, rivelano un armonioso equilibrio delle proporzioni. Questa armonia permette al soggetto di sfuggire alla fissità della posizione, conferendole una vitalità.

Ne deriva un'innata serenità plastica, avvolta in un'atmosfera malinconica che pervade l'opera.

Il volto, inclinato verso il basso, fa sì che la fanciulla sembri sottrarsi al nostro sguardo, proiettandosi lontano, in una contemplazione silenziosa e profonda. Questo gesto, carico di introspezione, conferisce all'opera una dimensione di

vulnerabilità e di meditazione, invitando lo spettatore a condividere questo momento di riflessione.

Entrambi i nudi femminili, pur nella loro diversità, sono alimentati da un affiorante sensualità, che si manifesta non solo nelle linee morbide, ma anche nel modo in cui l'artista riesce a catturare l'essenza stessa della femminilità. Allo stesso tempo, un profondo senso di nostalgia permea queste opere.

La ricerca formale di Negri raggiunge una maggiore compiutezza nelle opere in cui affronta il tema del nudo femminile. In queste sculture affusolate e un po' arcaiche Negri trova il suo tono espressivo ideale. La bellezza è contemplata ora nel corpo di un'adolescente con un volto soffuso d'enigmatica tenerezza, ora nell'espansione di un corpo trionfante e vitale.

#### ***4.4 Figura sul palcoscenico rosso (1976)***

*Figura sul palcoscenico rosso* (Fig. 27) rappresenta un esempio emblematico dell'approccio artistico di Negri, incarnando le influenze dell'astratto che traggono origine dal cubismo e dal costruttivismo neoplastico.

Questa scultura è composta da diversi piani geometrici, verticali e orizzontali, che si intersecano e si intrecciano tra loro in un dialogo dinamico, manipolando lo spazio.

Al centro della scultura si erge una sottile asta, elemento cruciale che funge da fulcro per l'intera struttura. Questa asta non è soltanto un supporto fisico, ma rappresenta anche il simbolo della presenza umana, evocando l'idea di una figura che, pur essendo assente, lascia una traccia nel contesto dell'opera.

La figura umana infatti, presente nel titolo, è stata completamente annullata, trasformata in un'idea astratta che suggerisce una profonda compenetrazione con lo spazio circostante.

Anche la presenza di uno spazio circostanze, ovvero del palcoscenico, non è più riconoscibile ma viene solo suggerita dal titolo, e sottolineata anche dal richiamo al colore rosso, che potrebbe collegarsi al colore del tendone del sipario di un teatro.

I diversi piani tra loro lasciano delle aperture che permettono alla luce e all'aria di fluire tra di essi, creando così un gioco di ombre e di luce che accentua la tridimensionalità dell'opera, invitando lo spettatore a esplorare angoli e prospettive.

Nonostante l'opera appartenga al filone della ricerca di Negri che riprende e rielabora gli insegnamenti cubisti, essa rivela anche influenze del filone astratto che sfocia nell'informale. Questi aspetti, sebbene siano solo accennati in questa scultura, pongono le basi per gli sviluppi più complessi e profondi che Negri esplorerà in modo più esaustivo in altre opere (vedi Capitolo 4.6).

Il bronzetto presenta una superficie che non è levigata e rifinita; al contrario, la materia è volutamente lasciata grezza. Questo approccio non solo mette in evidenza le imperfezioni e le impronte della lavorazione, ma conferisce un senso di immediatezza all'opera.

#### ***4.5 Figura e Figura II (1978)***

I due bronzetti *Figura* (Fig. 28) e *Figura II* (Fig. 29) permettono di comprendere appieno la fase intermedia della ricerca di Negri, e se osservate insieme mostrano perfettamente il percorso verso l'astrazione che l'artista ha portato avanti.

I due bronzetti sono ripresi e sviluppati uno sull'altro, in una connessione tematico-formale cercata in continue variazioni e ritorni, perché il soggetto ormai è considerato un pretesto per la ricerca della forma.

Essi rappresentano delle figure umane in cui è ormai riconoscibile solo la silhouette, perché il corpo viene lentamente sottomesso a un rigore geometrico. La figura inizia a scomporsi e frammentarsi, andando così perdendo i canoni anatomici.

In *Figura* è ancora possibile vedere dei tratti umani, tutte le forme del corpo vengono allungate, e vengono totalmente persi i connotati del volto e degli arti superiori. Dalle spalle il busto scende lungo e dritto come se fosse un mantello sotto il quale spuntano due gambe, anch'esse allungate.

In *Figura II* invece i tratti umani vengono totalmente persi: il corpo è stilizzato in forme volumetriche compatte, viene trasformato in un insieme di forme essenziali, avvicinandosi così alla ricerca cubista e futurista della forma e della sua interazione con lo spazio.

La composizione è caratterizzata da piani che si intersecano tra loro, e con la luce esaltano le forme e creano un ritmo visivo. Questo gioco di piani conferisce contemporaneamente un senso di stabilità e di fluidità.

In *Figura II* infatti, a differenza di *Figura* che trasmette un senso di staticità, è possibile cogliere il movimento, il serrato susseguirsi di cavità e di elementi aggettanti dalle profilature slabbrate danno l'impressione che la figura stia per camminare.

#### ***4.6 Attraverso (1981)***

L'opera *Attraverso* (Fig. 30), scelta tra la serie omonima, si compone di una lastra in bronzo la cui superficie è caratterizzata da tagli netti e sbalzature, che creano piani che escono o rientrano spezzando così lo spazio in modo dinamico. In questo modo genera un gioco di luci ed ombre che accentua la complessità della sua struttura.

Con quest'opera Negri si avvicina al linguaggio della ricerca informale, ponendo l'accento sul gesto che modifica la materia. Lo scultore trasferisce le poetiche primordiali legate al gesto e al segno, facendo anche ritorno ai procedimenti e alle tecniche arcaiche, ad esempio la lavorazione a sbalzo o lo stampo diretto.

Tenendo in considerazione anche il titolo dell'opera, appare chiaro che Negri con essa intenda portare avanti lo studio di Arturo Martini sulla "quarta dimensione" della scultura, il tentativo di aprirsi a nuove soluzioni, attingendo anche dall'indagine spazialista di Lucio Fontana.

C'è perciò un'aspirazione a trascendere la semplice tridimensionalità della scultura, per esplorare una dimensione più profonda, cercando anche di coinvolgere lo spettatore nell'esperienza.

Attraverso le interruzioni traumatiche della continuità della superficie c'è la volontà di emanciparsi dall'unità della forma plastica, superando le forme tradizionali, tentando di spingere lo sguardo oltre la scultura stessa. Negri invita così l'osservatore a esplorare l'opera, passandoci appunto idealmente attraverso, ed esplorando con il proprio sguardo l'interno della scultura ma anche ciò che le sta attorno, creando quindi un dialogo attivo che incoraggia la scoperta di nuove prospettive.

Le rotture nette e geometriche, condotte con evidente e scomposta razionalità, rivelano l'intenzione di Negri di indagare lo spazio in modo innovativo, spingendosi oltre la scultura stessa, alla ricerca di verità e suggestioni più profonde.

## APPENDICE ICONOGRAFICA



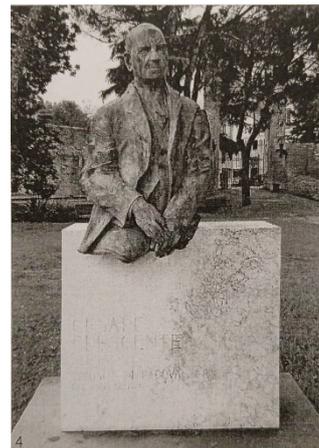
Fig. 1 - Nerino Negri, *Monumento alle vittime civili della guerra aerea*, 1950. Via Raggio di Sole, Padova.



Fig.2 - Nerino Negri, *Crocifisso e due Angeli*, 1961-1962. Chiesa della SS. Trinità, Padova, bronzo.



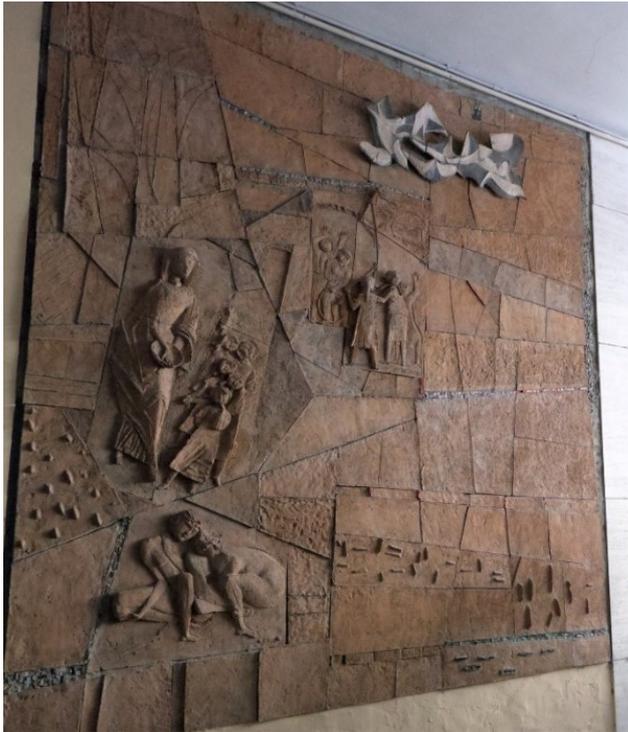
**Fig. 3** - Nerino Negri, *Colombi*, 1972. Piazza Garzeria, Padova. bronzo. Dopo ripetuti atti di vandalismo e tentativi di furto, altri due colombi rappresentati in volo sono stati spostati al Museo Civico di Padova.



**Fig. 4** - Nerino Negri, *Ritratto di Cesare Crescente*, 1985. Giardini dell'Arena, Padova, bronzo.



**Fig. 5a** - Nerino Negri, decorazione in cotto, 1960, ingresso corso Vittorio Emanuele II n° 150.



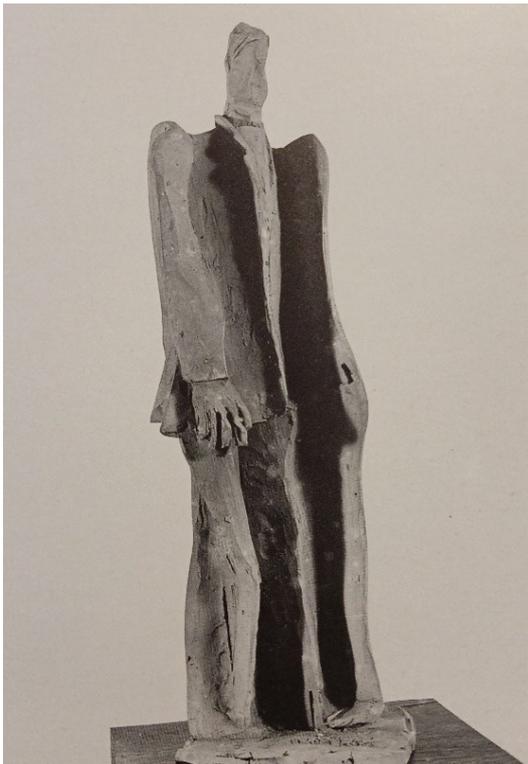
**Fig. 5b** - Nerino Negri, decorazione in cotto, 1964, ingresso corso Vittorio Emanuele II n° 156, Padova.



**Fig. 6** - Nerino Negri, bassorilievo in pietra, 1966, scuola Daniele Manin.



**Fig. 7** - Nerino Negri e Antonio Ferro, pannello murale in ceramica policroma, 1957, scuola Muratori, Padova.



**Fig. 8** - Arturo Martini, *Studio sul costume moderno*, 1943-1944.



**Fig. 9** - Arturo Martini, *Studio di un impermeabile*, 1943-1944.



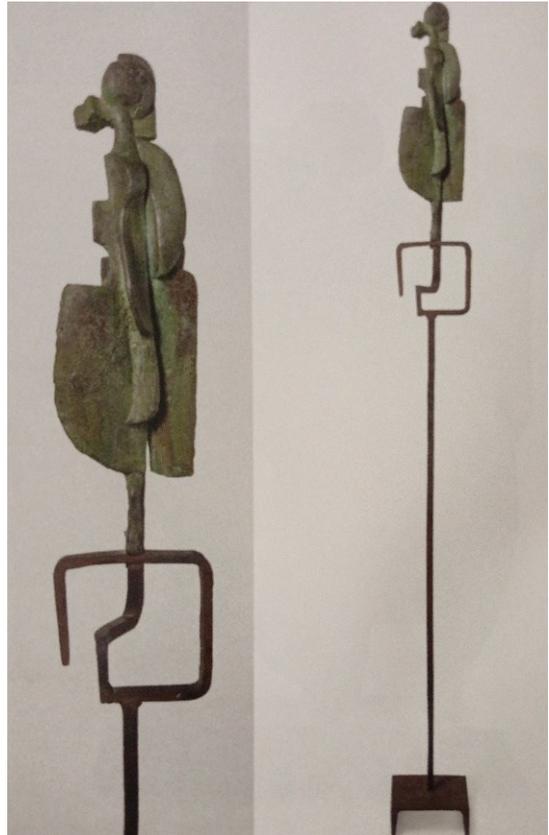
**Fig. 10** - Arturo Martini, *Autoritratto*, 1945.



**Fig. 11** - Arturo Martini, *Cavallo allo steccato*, 1943.



**Fig. 12** - Arturo Martini, *Donna che nuota sott'acqua*, 1941, bronzetto.



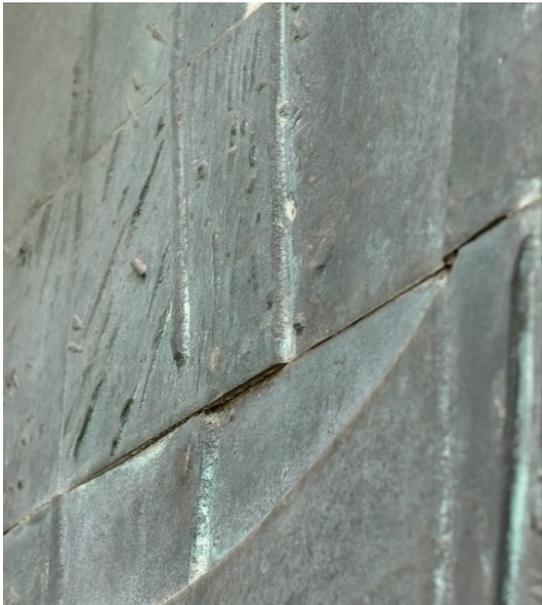
**Fig. 13** - Nerino Negri, *La donna regina*, 1970, bronzo.



**Fig. 14** - Nerino Negri, *Giuditta*, 1970, bronzo.



**Fig. 15** - Nerino Negri, *Muri*, 1983, bronzo.



**Fig. 16** - Nerino Negri, *Porte in bronzo*, 1988. Chiesa della Natività della Beata Vergine Maria, Padova.



**Fig. 17** - Nerino Negri, *La veste I*, 1968, bronzo.



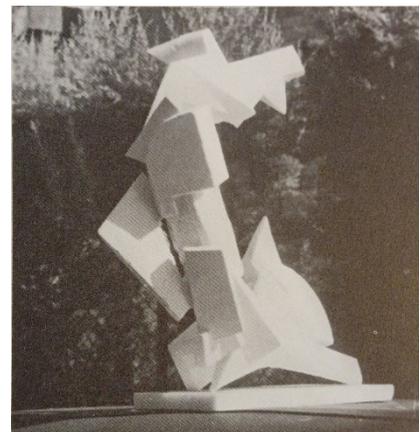
**Fig. 18** - Nerino Negri, *Arlecchino*, 1977, bronzo.



**Fig. 19** - Nerino Negri, *Black and White*, 1977, bronzo.



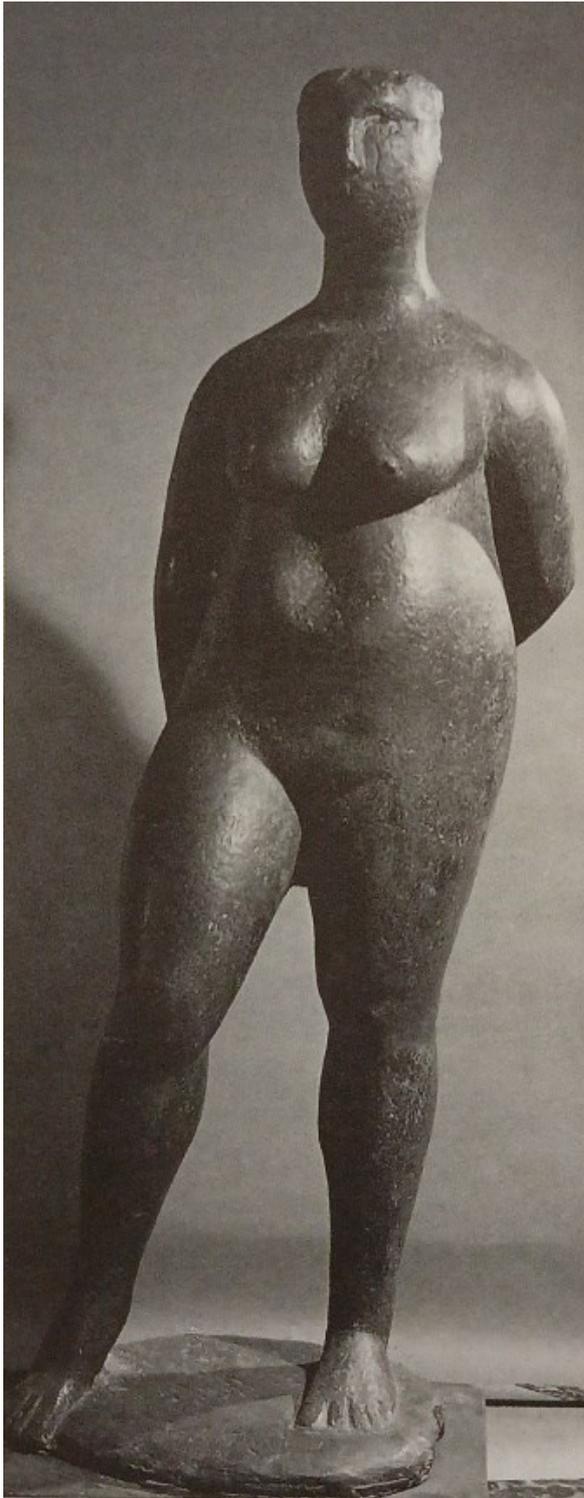
**Fig. 20** - Nerino Negri, *Odissea*, 1970-1975, bronzo.



**Fig. 21** - Nerino Negri, *Téméraire*, 1975, bronzo.



**Fig. 22** - Nerino Negri, *Nudo Accovacciato*, 1961, bronzetto.



**Fig. 25** - Marino Marini, *Pomona*, 1945-1947, bronzo.



**Fig. 23** - *Venere di Willendorf*, 30000-25000 a.C., pietra calcarea.



**Fig. 24** - *Afrodite Accovacciata*, copia romana da un originale bronzeo del 250 a.C. circa.



**Fig. 26** - Nerino Negri, *Fanciulla al mare*, 1970, bronzetto.



**Fig. 27** - Nerino Negri, *Figura sul palcoscenico rosso*, 1976, bronzetto.



**Fig. 28** - Nerino Negri, *Figura*, 1978, bronzetto.



**Fig. 29** - Nerino Negri, *Figura II*, 1978, bronzetto.



**Fig. 30** - Nerino Negri, *Attraverso*, 1981, bronzetto.

## BIBLIOGRAFIA

*IX Concorso Internazionale del Bronzetto*, catalogo (Padova, Palazzo della Ragione, 1973), Padova, 1973.

*X° Biennale Internazionale del Bronzetto e della Piccola Scultura 1975*, (Padova, Sala della Ragione, 07/09/1975 – 12/10/1975), Padova, 1975.

ROBERTO ALOI, *Esempi di architettura moderna di tutto il mondo. Camini d'oggi*, Milano.

*Arte in Riviera*, catalogo (Dolo, Ex Macello, 1988), Dolo, 1988.

RENATO BARILLI, *L'arte contemporanea. Da Cezanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano, 2015.

EMILIO BARACCO (a cura di), *Armonica-mente, sculture e disegni di Emilio Baracco*, catalogo mostra (Parma, Sala dei convegni Castello di Compiano, 10 agosto – 9 settembre 2008), Parma, 2008.

ALESSANDRO BEVILACQUA, in *L'emozione astratta, Figurazione a Padova/3*, catalogo (Padova, Civica Galleria di Piazza Cavour, 1984), Padova, 1984.

VIRGINIA BARADEL, *Amleto Sartori e la scultura*, in *Amleto Sartori - scultore*, catalogo della mostra (Padova, Galleria Cavour, 7 novembre 2015 – 17 gennaio 2016), il Poligrafo, Padova, 2016.

*Casa e turismo, arredamento*, Milano, Galleria Montenapoleone, 13, 1956.

MONICA CASTELLARIN (a cura di), *Nerino Negri 1924-2021, percorsi d'art – forme al sole*, catalogo della mostra (Padova, Oratorio San Rocco, 10 maggio – 30 giugno 2024), Padova, 2024.

*Dai vangeli valori umani e verità di fede, XIV Rassegna d'Arte Sacra U.C.A.I.*, catalogo (Padova, Loggia della Gran Guardia, 1990), Padova, 1990.

MARIO DE MICHELI, *La scultura del Novecento*, UTET, Torino, 1981.

JOLE DE SANNA, *Medardo Rosso o la creazione dello spazio moderno*, Ugo Mursia Editore, Milano, 1985.

DINO DURANTE, *El Strologo*, Padova, 1997.

ALBERTO ESPEN, *Nerino Negri al Montirone di Abano Terme*, in "Padova e il suo territorio", XXXII, 185, febbraio 2017.

PIER LUIGI FANTELLI (a cura di), *Guido Dragani*, catalogo mostra (Abano Terme, Villa comunale Roberto Bassi Rathgeb, 25 agosto – 15 settembre 1985), Abano Terme, 1985.

PAOLO FRANCESCHETTI, *Nerino Negri scultore*, in "Padova e il suo territorio", XXXII, 187, giugno 2017.

A. FRASSON, in *Presenze contemporanee*, catalogo (Padova, Galleria d'Arte "La Cupola", 1977), Padova, 1977.

MARIO GORINI, *Alla "Pro-Padova"*, in "Città di Padova" X, 5, 1970.

ENRICO GUSELLA (a cura di), *La collezione di scultura contemporanea della Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo*, catalogo, in *Linee della scultura a Padova*, Padova, 1996.

*La nuova chiesa di Maestà*, Tribano, 1968.

*Linee della scultura a Padova: dalle mostre alle collezioni cittadine, 16° Biennale Internazionale del Bronzetto Piccola Scultura Padova 1995*, catalogo, Cittadella, 1996.

SILVIA MAIONE MORLOTTI nel 2013 in *Archivio Monografico dell'arte italiana – Nerino Negri scultore*.

GIUSEPPE MARCHIORI, in *Nerino Negri*, catalogo della mostra (Padova, Galleria Gottardo, 22 ottobre – 16 novembre 1977), Selvazzano, 1977.

GIUSEPPE MARCHIORI, *La figura di Cristo*, in *IX Rassegna d'Arte Sacro U.C.A.I.*, catalogo (Padova, Galleria d'Arte “La Cupola”, 1985), Noventa Padovana, 1985.

GIUSEPPE MARCHIORI, *Nerino Negri*, in F. Saia, R. Galuppo (a cura di) *Artisti a Padova negli anni Cinquanta*, catalogo (Padova, Civica Galleria di Piazza Cavour, 1995), Padova, 1996.

GIUSEPPE MARCHIORI, *Nerino Negri*, in *Mese della cultura. Scultori veneti e omaggio a Luciano Minguzzi*, G. Segata (a cura di), catalogo, Piove di Sacco, 2002.

ARTURO MARTINI, *Le lettere 1909-1947*, prefazione di Giovanni Comisso, Vallecchi, Firenze, 1967.

ARTURO MARTINI, *Colloqui sulla scultura*, in Gino Scarpa (a cura di), *Colloqui con Arturo Martini*, Rizzoli, Milano, 1968.

ARTURO MARTINI, *La scultura lingua morta*, in Elena Pontiggia (a cura di), *La scultura lingua morta e altri scritti*, Abscondita, Milano, 2001.

MARCO MENEGUZZO, *La scultura italiana del 20 secolo*, Skira, Milano, 2005.

CARLO MUNARI, *Enrico Parnigotto: sculture, disegni*, Piovan, Abano Terme, 1986.

*Nerino Negri – opere*, catalogo della mostra (Abano Terme, Galleria al Montirone, 29 ottobre – 04 dicembre 2016), Abano Terme, 2016.

Nerino Negri, *Pietre narcisi di Padova*, in “Padova e la sua provincia”, XX, 10 ottobre 1974.

FRANCA PELLEGRINI (a cura di), *La collezione di scultura contemporanea dei Musei Civici di Padova*, in *Linee della scultura a Padova*, catalogo (Padova, Museo civico di Piazza del Santo, 9 maggio – 30 giugno 1996), Padova, 1996.

ENRICO PIETROGRANDE, *Elio Schiavon e altri artisti*, in *Padova Anni Cinquanta. Architettura e spazio pubblico*, Roma, 2023.

CARLO PIROVANO (a cura di), *Scultura italiana del Novecento*, Electa, Milano, 1991.

ARRIGO POZZI, *Paolo Boldrin*, Le Tre Venezie, Padova, 1943.

*Premio Nazionale di Pittura e Scultura "Mario Pettenon"*, catalogo (San Martino di Lupari, 1968), Castelfranco Veneto, 1968.

*Rassegna di scultura dantesco contemporanea*, catalogo (Ravenna, 1975), Torino, 1975.

MARIA BEATRICE RIGOBELLO AUTIZI, *Dallo studio di Natale Sanavio agli artisti contemporanei*, in *Il Selvatico una scuola per l'arte dal 1867 od oggi*, Treviso, 2006.

PAOLO RIZZI nel 1980 in *Archivio monografico dell'arte italiana – Nerino Negri scultore*, Padova.

MARCO ROSCI in *Emilio Baracco – sculture*, catalogo mostra (8 febbraio – 2 marzo 1997), Asti, 1997.

SILENO SALVAGNINI (a cura di), *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Novecento. Tomo I*, Antiga edizioni, Treviso, 2016.

*Scorci d'arte sacra a Padova, XIII Rassegna d'Arte Sacra U.C.A.I.*, catalogo (Padova, Loggia della Gran Guardia, 1989), Padova, 1989.

GIORGIO SEGATO in *Emilio Baracco – sculture*, catalogo mostra (8 febbraio – 2 marzo 1997), Asti, 1997.

LAURA SESLER, in *La spiritualità nell'uomo d'oggi*, catalogo (Venezia, Centro d'Arte San Vidal, 1988), Venezia, 1988.

SAVERIO SIMI DE BURGIS (a cura di), *1941-1998 una Scuola di Scultura: Arturo Martini, Alberto Viani, Giancarlo Tramontin*, Edizioni Caleidoscopio, Monsummano Terme, 2009.

NICO STRINGA (a cura di), *Arturo Martini. Opere degli anni Quaranta*, catalogo (Venezia, Galleria della Fondazione Bevilacqua La Masa, 10 giugno – 5 agosto 1989), Electa, Milano, 1989.

VITTORIO TAVERNARI, *La scultura come vita*, in “Numero”, febbraio 1946.

GIANNI VIANELLO, Claudia Gian Ferrari, Nico Stringa, *Arturo Martini: catalogo ragionato delle sculture*, Neri Pozza, Vicenza, 1998.

GIROLAMO ZAMPIERI (a cura di), *Roberto Cremesini – scultore e medaglista*, l’Erma, Padova, 2018.

## SITOGRAFIA

Dizionario d'arte Sartori: <https://dizionariodartesartori.it/artisti/boldrin-paolo>

Padova decorata: <https://www.padova-decorata.it/nerino-negri/>



