

Martini all'Accademia di Venezia

di Giorgio Nonveiller

Rendiamo omaggio a Giorgio Nonveiller, il cui amicale ricordo è fortissimo tra noi, pubblicando un inedito tratto da una conversazione che egli tenne, con la partecipazione di Toni Toniato, all'Accademia di Belle Arti di Venezia il 25/5/1991.

Il testo originale della trascrizione della registrazione magnetica presenta una puntuale correzione a mano, ad opera dell'autore stesso.

Proponiamo nella prima parte l'introduzione al tema dell'insegnamento martiniano nell'Accademia veneziana mentre, nella seconda, riuniamo alcuni ulteriori spunti di riflessione sul pensiero artistico e sulla didattica antiaccademica dello scultore sviluppati nel corso della lezione.

1
Oggi discuteremo dell'apporto di Arturo Martini all'insegnamento della Scultura, facendo riferimento al ciclo di lezioni di quell'anno 1943-1944 nel quale lo scultore ha effettivamente insegnato all'Accademia, tenendo presente l'ambiente culturale veneziano e gli stimoli straordinari che l'artista vi ha apportato anche attraverso la sua stessa crisi, ponendo il problema della scultura in maniera radicale e quindi toccando una serie di questioni davvero notevoli che hanno coinvolto tutto l'ambiente artistico italiano.

Tenteremo di chiarire certi punti di snodo che hanno interessato altresì alcune figure più giovani con le quali Martini ha avuto dimestichezza: anzitutto il pittore Mario De Luigi, che gli è stato assistente nel primo anno di insegnamento, poi lo scultore Alberto Viani - forse il seguace a lui più vicino - e, d'altro canto, Virgilio Guidi, un pittore coetaneo col quale in quegli anni c'è stato uno strettissimo scambio, sia a livello critico che di pensiero. Potrei ricordare altre figure di scultori più giovani operanti a Venezia, come Salvatore Messina, che è di dieci anni meno anziano di Alberto Viani e Bruno De Toffoli che più o meno è della stessa generazione di Salvatore.

Ma vediamo alcuni fatti di cronaca che è indispensabile richiamare, sia pure in maniera molto scarna perché la vicenda è intricata, come ha mostrato bene l'ottima documentazione nel catalogo della mostra che si è tenuta

alla Fondazione Bevilacqua La Masa a Venezia su Arturo Martini nell'estate del 1989.

L'esposizione riguardante il grandissimo scultore, incentrata sugli anni quaranta, era, assieme a quella di Treviso, dedicata agli anni giovanili di Martini ed ha fornito una documentazione inedita e molti chiarimenti, certamente assai più delle altre due mostre di quei mesi, pure bellissime, che si sono tenute contemporaneamente ad Aosta e a Matera. Tutto ciò ha sollecitato anche da parte mia una riflessione complessiva su Martini di cui avrò modo di riferire.

Ripartiamo appunto dalla cronaca. Il professore che teneva la cattedra di Scultura all'Accademia di Venezia era dal 1909 Eugenio Bellotto, che muore nel 1938. Viene a sussistere così un vuoto. Gli succederà per qualche anno Umberto Baglioni. Sia Bellotto che Baglioni sono stati due nobili scultori accademici piuttosto eclettici, alquanto lontani dalle innovazioni di Martini. Il pittore Giuseppe Cesetti propose agli ambienti del Ministero dell'Educazione Nazionale - che allora era tenuto da Giuseppe Bottai, il quale aveva una certa dimestichezza con Martini, se è vero che è andato più volte nello studio dell'artista a vedere *La Giustizia corporativa* nel 1937 quando la stava facendo - di nominare Martini nella cattedra di Scultura.

Cesetti è stato un personaggio che ha avuto un ruolo lungimirante nell'ambiente veneziano: egli era molto amico



Arturo Martini, *Tito Livio* (1942) Padova. ▲
Università degli Studi

Arturo Martini, *Giustizia Corporativa* (1937) ▲
Milano, Palazzo di Giustizia.

Mario De Luigi nel suo studio (1964) ▼





Arturo Martini, *Donna sulla sabbia* (1944) Treviso, Musei Civici "Bailo", dono di Egle Rosmini

di Carlo Cardazzo ed ha soprattutto il merito di aver indirizzato e fatto fare certe scelte artistiche alla cultura veneziana, segnando tutta una serie di vicende, dai consigli per le scelte della Collezione Cardazzo a molte altre iniziative.

In questa chiave va ricordato il suo notevole apporto.

Cesetti aveva fatto al Ministero il nome di Martini come quello del possibile successore di Bellotto. Questa nomina venne poi ritardata perché nel frattempo era stata affidata la cattedra ad Umberto Baglioni e allora erano sorti dei problemi.

Intanto, provvisoriamente, Martini viene nominato all'Accademia di Torino, ma a Torino lui non ci andrà mai; questa nomina probabilmente è un escamotage per far sì che poi egli potesse venire a Venezia in maniera tale che, mandando Baglioni a Torino, fosse consentito a Martini di insegnare nella città lagunare.

Infatti la nomina ufficiale arriva all'artista trevigiano il primo dicembre del 1941. Però nel '41 egli era molto impegnato: stava infatti lavorando al *Tito Livio* per non parlare di altre sculture e dei dipinti che stava realizzando in questo periodo, per cui il suo insegnamento inizierà di fatto l'anno dopo, esattamente il 5 novembre del '42.

Trascorse intanto un anno di esperienze straordinarie per Martini come possiamo dedurre anche dalle testimonianze pubblicate nel citato catalogo della mostra veneziana del 1989, che desumiamo pure dai suoi pensieri e dai suoi colloqui con Gino Scarpa, da questi trascritti tra il 1943 e il 1944.

Nel '42-'43 intanto Martini aveva nominato Mario De Luigi come suo assistente che dovrà portare avanti

poi il corso che lo scultore non sarà in grado di tenere per gli impegni gravosi che lo occupavano intensamente.

Vorrei ricordare che De Luigi era un assistente straordinario che non riceveva peraltro alcun compenso in quanto non era iscritto al partito fascista e quindi non aveva diritto allo stipendio.

La situazione era estremamente disagevole in quegli anni di guerra in cui c'erano carenze a tutti i livelli e mancavano gli strumenti, era quindi difficile organizzare un laboratorio di scultura come doveva effettivamente essere, rispetto alle esigenze di un corso vero e proprio. Martini si vede così costretto a sollecitare vivamente i collezionisti veneziani a dare un contributo, devolvendo da parte sua interamente il mensile per l'acquisto dei materiali, dato che le elargizioni non bastavano per questa operazione di finanziamento.

Dobbiamo in questo senso nominare Astolfo De Maria, Filippo De Pisis, Gigetto Tito e Arturo Deana, che gestiva la famosa trattoria *La Colomba* - dove sono avvenuti importanti incontri fra artisti avviando quella bellissima collezione che va da De Chirico a Tancredi -, un importante collezionista veneziano come Renzo Camerino insieme a qualche altro personaggio.

Martini ha allievi tutti al di sopra dei trent'anni, gente che pur essendo già più o meno navigata nell'arte sente tuttavia il fascino della presenza di Martini, tanto che perfino gli altri professori seguivano le sue lezioni con vivo interesse. Tutto ciò lo desumo da una lettera che Martini ha spedito a Giovanni Fallani, giusto un mese dopo che aveva iniziato le sue lezioni.

Fra gli allievi iscritti al corso di Martini risultano Roberto Bertagnin

- che poi diventerà suo genero sposandone la figlia -, Toni Benetton, Remigio Barbaro, Guido Manarin, Romualdo Scarpa: questi sono esattamente gli iscritti. Poi Gigetto Tito, che si era già diplomato in pittura e segue le lezioni di Martini modellando una bella immagine dello scultore in cattedra e nel contempo ne stenografa anche le lezioni. Queste lezioni che Tito consegna a Martini pare siano andate disperse, forse perché l'artista non era mai soddisfatto di quello che leggeva di se stesso e quindi aveva continuamente bisogno di rivedere ogni cosa.

Si sa che a queste lezioni avevano assistito Luigi Velluti - per quanto la guerra glielo consentiva - e Rambelli, nonché i professori dell'Accademia: Giuseppe Cesetti, Guido Cadorin, che avevano la cattedra di Pittura, Carlo Lotti, che era anche scultore ma insegnava Anatomia, Bruno Saetti e Giovanni Giuliani, il quale ultimo insegnava Incisione.

La prima cosa che Martini fa, non appena inizia il suo ciclo di lezioni è quella di utilizzare la copia dal vero, cioè la modella in posa, proponendo agli allievi di *immaginare il nudo* e di lavorare *sull'idea* e sull'immagine che si facevano del nudo piuttosto che perseguire tutta la didattica accademica che Bellotto e Baglioni avevano continuato fino a quel momento.

Ha lasciato detto Martini, in uno dei colloqui con Gino Scarpa: *"All'Accademia i giovani erano disorientati come topi snidati"*, come a dire che li aveva messi in crisi, in crisi però per farli camminare su un binario diverso: *"Avevo proibito il modello per suscitare la memoria"*, e per memoria Martini intende qui le capacità immaginative degli allievi, la loro capacità anche di contare su loro stessi e non semplicemente su un supporto esterno che fa da modello.

Martini continua a ricordare: *"Ed era loro nata la fantasia come i primitivi che lavorano senza modello e perciò hanno fatto così bene il nudo con l'immaginazione. Solo attraverso l'immaginazione non dimentico più una figura, mentre la copia la devo rifare tutta la vita perché non me la ricordo mai, come uno che avesse sempre bisogno del vocabolario"*.

In un altro luogo dei colloqui con Scarpa Martini dice: *"La prima lezione l'ho tenuta durante diverse prove di*

allievi. Mi ero accorto che tutti facevano il nudo, non si preoccupavano del mondo poetico, ma soltanto di attaccare in un modo armonioso, le membra in ordine a valori strettamente fisiologici, cioè di vecchia bellezza del fatto fisico. Non pensate mai che questo sia un nudo, se no questo vi preoccupa e vi taglia tutte le possibilità poetiche. Immaginate, invece che questa forma che vi imprigiona sia un vostro viaggio, dove incontrate cascate, pianura, cielo, acqua: un paesaggio anche interno. Immaginare queste cose e ritrovarle poi nella figura del nudo. Così troverete per la prima volta l'indipendenza dalla riproduzione e quindi estrema varietà di espressione. Voi avete due gambe, devono essere forme contrastanti e che ricordano la varietà della natura. A questo punto vedevo che il nudo subiva grandi deformazioni e che era quasi inutile adoperare il modello. Ciò accadeva quando spiegavo che una mano e un piede non sono una mano ed un piede ma il finale lirico, cioè il modo con cui chiudo il discorso, come i piccoli rami di un albero, come le dita di un albero potessero essere rappresentate dalle radici, il principio”.

Qui Martini nota che questo modo di privilegiare il nudo porta ad una nostalgia per i modelli antichi.

“E venne la rottura dei ponti col nudo” esclama a questo proposito.

Ecco quindi la connessione di queste lezioni che aveva tenuto nel '42-'43 con un'opera come *La donna sulla sabbia* che attesta la capacità dell'artista di uscire completamente da un'idea di nudo classico e immaginare, invece, una figura scultorea nella quale egli riesce a racchiudere tutta una serie di temi: per esempio, il problema dell'ombra, attraverso cesure profonde e quasi una scotomizzazione tra il corpo e le membra che sono mobilissime e addirittura “impossibili” nelle loro stesse movenze.

Martini qui accenna al problema della punteggiatura, a cui egli attribuiva molta importanza, in quanto segnava cesure profonde e diventava una sorta di scrittura semplificata, ma che è anche un modo di mettere in gioco l'ombra, creando effetti vincolanti, cioè non un'ombra che l'oggetto scultoreo più o meno accidentalmente, a seconda delle condizioni luminose, proietta o provoca come ombra propria

ma un'ombra che sia invece prevista e provocata, che sia costruita, che sia definita dall'artista stesso in maniera intangibile.

Questo è uno dei due grandi problemi che Martini andava dibattendo in quegli anni, cioè la possibilità stessa di costruire in qualche modo la scultura attraverso l'ombra.

Questa scomposizione del corpo, riferibile ad una data antecedente è già nel famoso *Dormiente* del '21; lì si apre un discorso straordinario che va al di là di Maillol e di quel classicismo mediterraneo che avvicina Martini al manichino metafisico, ma solo per certi aspetti, mentre per altri invece, pone in maniera molto forte il problema del vuoto nella scultura e non ancora dell'ombra, cioè dell'altra polarità che lo preoccupava moltissimo in questi anni.

Per conto mio sono andato a confrontare le opere che Henry Moore andava facendo intorno agli anni 1928-1930 e vedo che le problematiche sono le stesse, anzi con qualche anticipo di Martini, altrimenti non si spiegherebbe come mai il grande scultore inglese andasse a Padova, quasi in pellegrinaggio, a rivedersi il *Palinuro* e il *Tito Livio*.

Cosa che invece Herbert Read non ha affatto compreso nella sua *A concise history of modern sculpture* (1964), che pure è un testo pregevolissimo, fra i migliori sull'argomento - soprattutto per documentare l'aspetto sperimentale della scultura degli anni '50 - ma neppure nella sua monografia su Henry Moore (1965).

Il critico inglese ne parla un momento, mentre invece Martini è stato importante per lo scultore inglese, come lo stesso Vedova ha attestato in una sua testimonianza nel citato catalogo del 1989, riportando quanto gli aveva detto lo stesso Moore, il fatto cioè che da Martini egli avesse imparato molte cose.

Dice ancora Martini: “Ho raccomandato anche ai ragazzi: in fondo di voi ci saranno degli amori particolari per la natura, ci sono delle simpatie tremende. I fili d'erba per me hanno influenza nel mio stato poetico”. Era un periodo in cui l'artista trevigiano li disegnava in continuazione: “Credo che l'erba sia il fatto più meraviglioso dell'universo, li ho invitati a ricordare a uno, data l'età, che



Arturo Martini, *La dormiente* (1921) Roma, Galleria d'Arte Moderna)



Arturo Martini, *Pulzella d'Orleans* (1920) Collezione privata

pensasse alle onde del mare, al piacere delle lontananze e ho concluso che anche questa nuova visione, all'inizio di ordine quasi infantile, potesse creare in noi la possibilità di una nuova estetica, di vedere cioè, in tre fili d'erba, altrettanta bellezza di un nudo. Ammetto di essere stato contaminato dall'abitudine del nudo, in modo tale, sento nelle mani l'impeto di una mammella, che difficilmente può innamorarmi di una diversa possibilità anche se può darmi un nuovo argomento”.

Qui c'è tutto il problema della memoria in Martini, che è un tema assai complesso: la mia ipotesi è che il rammemorare dello scultore trevigiano non fosse per nulla filologico né un fatto irrecuperabile come per De Chirico.

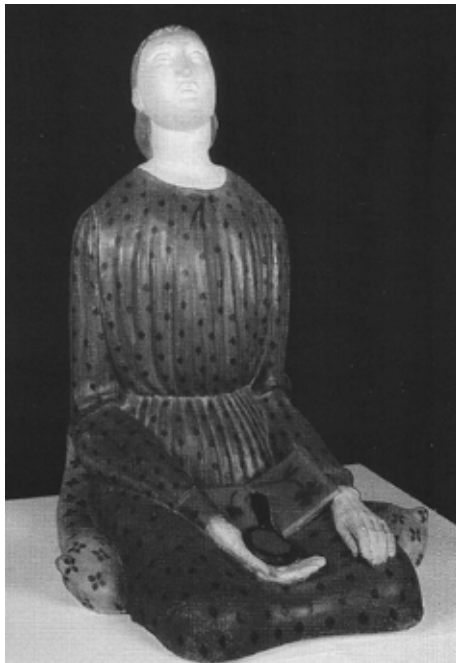
Per De Chirico il museo è un modo per ritrovare dei fantasmi, dei simulacri, qualcosa che segnava uno stacco radicale tra presente e passato.

Un passato irrecuperabile, che fantasmagoricamente De Chirico rivisitava e riproponeva, a partire soprattutto dagli anni '20, ricercando l'aurea dell'opera d'arte, ma come un qualcosa di nostalgicamente irrecuperabile.

In Martini, invece, avviene un processo diverso: lo scultore nel museo trova un'infinità di opere vive, in cui identifica anche dei problemi non risolti, quindi le sculture artistiche sono reperti di una esperienza estremamente viva che in qualche modo e per certi aspetti si può anche riprendere, ricreandola però e scoprendo i problemi che vi sono dentro e cercando di svilupparli, ma sempre in chiave nuova, cioè reinventandoli.

Ecco la memoria di Martini: l'archetipo di molte sue sculture non esiste; egli aveva ripreso certi elementi trasformandoli però totalmente, sicché non corrispondevano a quasi nessuna possibile ascendenza stilistica. E' qui che sta la differenza di Martini con gli altri scultori suoi coetanei: egli liquida l'800, quindi azzerava la scultura, reimmaginandola non in modo classico perché, per esempio, il *Dormiente* del 1921 è anticlassico.

Si potrebbe parlare di chiave classica solo in rapporto ad una certa poetica dei "Valori plastici" quindi di un retaggio e di una tradizione in senso generico.



Arturo Martini, *L'amante morta* (1921) Villa Necchi Campiglio (FAI), © Giorgio Majno fotografo

Martini spaziava ampiamente dalla scultura cicladica a Michelangelo, fino a Bernini, al Barocco che pure non amava, ma che però sapeva rivisitare. L'artista rianalizza tutte queste esperienze ma le riprende sempre reinventandosi il problema.

L'accusa di eclettismo che un estimatore autorevole come Giuseppe Marchiori aveva sollevato su Martini, proprio per spiegare questo continuo oscillare dell'opera del grande artista trevigiano, non trova fondamento in una ripresa di stili e forme plastiche in rapporto alla committenza, cosa che posso attribuire invece ad un Francesco Messina e a molti altri scultori suoi contemporanei, perché quando guardo una loro opera trovo un riferimento al '400, al Donatello e a scultori ben determinati, dall'ellenismo in poi.

Lì sì che c'è il saccheggio vero e proprio della storia dell'arte, ma nel caso di Martini non trovo riscontri per suffragare un simile atteggiamento e per me questo resta un fenomeno molto problematico legato alla complessità della scultura di Martini.

Per esempio *La Pulzella d'Orleans* potrebbe suggerire un ricordo arcaico, ma anche uno cinese, ebbene ho visto molti cavalli cinesi ma non ho mai trovato l'archetipo della Pulzella. La memoria che si configura in questo senso è completamente reinventata,



Arturo Martini, *Il bevitore* (1928) Terracotta - Milano, Pinacoteca di Brera, collezione Jesi

essa fa i conti naturalmente con tutta la storia ma, d'altra parte, Martini ricrea la storia, ne identifica gli aspetti vivi, attuali e in qualche modo li modella e li ripresenta, riflettendoci sopra e lavorandoci, ma sempre costruendo opere nuove.

Quindi ecco la capacità di Martini di trovare il problema scultoreo laddove nasce, non come un risultato stilistico; in questo senso egli fa l'opposto di quello che fa Canova, il quale riesce a recuperare parecchie opere dell'antichità classica come fonti della propria contemporaneità, in una amplificazione di spunti.

L'esempio forse più eclatante potrebbe essere *l'Ercole e Lica* in cui trovate il famoso *Poseidone* di Lisippo, ma insieme il *Laocoonte*, spunti da Michelangelo e Bernini che sono ben presenti; nondimeno tutte queste "fonti", ben riconoscibili, non diminuiscono l'artisticità dell'opera di Canova, bensì la amplificano e la innovano.

Qui c'è un lavoro di filologia in cui Canova andava a reinterpretare quei testi, mentre in Martini tutto ciò non c'è più. Non c'è perché lui, come addirittura diceva, certi problemi che trovava non abbastanza sviluppati in una scultura antica e che altri non aveva avvertito, in qualche modo riusciva a riprenderli e a restituirli in maniera inconsapevole, re-ideandoli.



Arturo Martini, *Ofelia* (1922) Collezione privata

Immaginate quale problematica ponesse questo rapporto con l'antico che non è per nulla archeologico, per nulla museale, e poneva infatti questioni enormi a Martini sull'attualità della scultura, sulla sua storia, sulle sue domande radicali e decisive.

Però la preoccupazione fondamentale di Martini era quella di vedere se questa agibilità, questo nesso della scultura con la sua storia fosse possibile. Così si spiega in buona parte l'inquietudine dello scultore: il rischio della perdita di contatto con la storia della scultura come invenzione, gli andava ponendo interrogativi cruciali, che rischiavano di distruggere proprio quello stesso contatto che egli aveva mantenuto per tutta la vita. Questo il vero dramma di Arturo Martini.

16

2

La questione che riguarda gli anni estremi di Martini è stata fraintesa, come è stata fraintesa *La Scultura lingua morta* dove ci sono dei discorsi niente affatto paradossali. Bisognerebbe ricominciare a leggere letteralmente quelle pagine, elaborando il codice giusto per entrare nella tematica posta dal grande scultore.

Se infatti si legge *La Scultura lingua morta* con un codice tipico della storiografia artistica di quegli anni, allora

tutto il discorso di Martini diventa paradossale, come ha affermato Marchiori in uno dei suoi scritti, notando anche che vi sarebbero delle assurde condanne verso Michelangelo, o una certa vulgata michelangiotesca, per cui ritengo davvero necessario saper leggere e interpretare queste riflessioni, collocandole con più esattezza storica e teorica.

Ma bisogna saper ritrovare una giustezza di lettura anche attraverso un codice più complesso, cioè mediante tutta la difficile speculazione che Martini va facendo in quegli anni sulle opere e sulle idee immanenti all'intera storia della scultura.

Basti ricordare un'annotazione di Gino Scarpa riferita a quando, nel 1944, lui e Martini, trovandosi alla Salute dove lo scultore aveva lo studio improvvisamente decisero di prendere la gondola e vennero all'Accademia, a guardarsi i gessi straordinari dei frontoni originali del Partenone, ancora oggi pregevolissimi e che qualunque museo invidierebbe.

Martini leggeva Fidia attraverso questi calchi perché purtroppo a Londra non era mai stato come non era mai stato in Grecia.

Sappiamo che lo scultore ha fatto un viaggio a Monaco nel 1912, fruttuosissimo per la sua esperienza artistica e due o tre viaggi a Parigi, attuando confronti di grande rilievo con le proposte più importanti del momento. Egli si incontrò con Maillol e con Modigliani e con altre figure di artisti emergenti in quegli anni.

I greci e Fidia Martini li vedeva dunque all'Accademia nelle famose "Parche" come le chiamava lui utilizzando la designazione latina delle dee, collocate oggi in quella posizione delineata da Carlo Scarpa, sicché nei colloqui stesi da Gino Scarpa vi sono delle notazioni assolutamente straordinarie, anche come critica della scultura greca e non solo in rapporto alla problematica dell'artista.

C'è anche un altro episodio, in fondo molto bello, a tale proposito, riferibile alla *Venere di Milo*, che si trova ancora nell'Ala Palladiana (Martini non amava particolarmente la *Vittoria di Samotracia*), utile a riprendere la riflessione sull'anti-accademismo di Martini, perché parlando di anatomia, egli pone un problema molto pungen-

te: Martini e lo stesso Viani infatti la ritenevano inutile come disciplina artistica; abbiamo già detto prima di alcune sculture di Martini nelle quali salta completamente il nesso con l'anatomia. Vorrei peraltro ricordare che c'è una grande tradizione di anatomia all'Accademia di Venezia. Basti pensare ad Antonio Dal Zotto, illustre scultore del tardo '800, che era professore di Scultura e di Anatomia.

Proprio per questo tipo di tradizione accademica, vedere qui dentro Martini che prende le mosse da Michelangelo e Rodin, sostenendo che Rodin cerca la distribuzione lirica dei muscoli e non ci riesce - e più ne metteva, più impressionava, evidentemente alludendo ad un certo michelangiologismo che passa in Rodin, provocando determinati effetti, pensando magari alla famosa *Età del bronzo* - era un fatto ancora abbastanza dirompente.

Martini diceva che "metà della scultura dell'800 e di prima è una scuola di anatomia, s'insegna l'anatomia agli allievi per abitudine, ma si sa che non serve a niente. Ho fatto fare all'Accademia, dal professore di anatomia, una lezione sulla Venere di Milo; nessuno dei suoi muscoli è a posto (essi) sono degli spostamenti lirici. Il muscolo è un volume che serve alla creazione unicamente come zavorra, per dare una certa corposità, un certo volume per far salire o scendere in senso centripeto o in senso centrifugo le parti di una statua. Dove è leggera lo cavi e dove vuoi far pesare lo metti. Ciò è divenuto uso comune, se fosse una novità sarebbe la più tremenda delle deformazioni".

Se nelle abitudini scultoree del tempo - vuole dire Martini - l'uso dell'anatomia fosse veramente rigoroso, non sarebbe possibile regolarsi invece in questo modo a seconda dei pieni e dei vuoti, come ormai è diventata una consuetudine del '900.

"Ma siccome ad essa ci siamo abituati passa: Oggi che abbiamo l'esigenza di muovere con questi particolari, ma la costruzione intera, ne escono dei mostri". Se volessimo seguire l'anatomia, dovremmo farlo secondo un rigore accademico, ma siccome questo non lo facciamo, vengono fuori delle figure che non pongono problemi per quanto riguarda la deformazione, proprio perché (essa) è una vecchia consuetu-



Arturo Martini, *Ritratto di Roberto Nonveiller* (1944)
gesso patinato, h. cm 33
Venezia,
Galleria d'Arte Moderna di
Ca' Pesaro

dine. Allora guardando la *Venere di Milo* con questo paradigma, egli azzeccava tutta una serie di pregiudiziali, di cose che uno sarebbe portato a pensare normalmente.

A questo proposito Martini parla addirittura della scultura greca con riferimento al *Bevitore* e al famoso *Torso di giovanetto* del '28, dove non c'è la parte anteriore e del quale esiste un modello in terracotta e uno in bronzo: "Ho preso una sagoma di nessuna importanza, vuota internamente, deve essere perfettamente liscia, i muscoli li faceva da dentro per spinta".

Quindi non li modellava, ma attraverso un vuoto modellava il muscolo, "basta fare due muscoli al punto giusto, la levitazione completa il resto".

Quindi Martini poteva a questo punto, come dice egli stesso "non tener conto delle posizioni dei muscoli, perchè tutto quello che veniva spinto magicamente funzionava come natura, operava come un lievito".

E secondo lui questo era il segreto dei greci che molti non avevano capito "tanto che il muscolo greco è sbagliato ma ha uno spostamento e quindi riesce sempre. Insegnavo questo metodo di levitazione agli allievi ma l'abbandonano. Dico loro: avete in mano l'oro, basta un niente per fare miracoli".

La figura doveva avere il suo movimento. Questi richiami offrono degli spunti notevoli sulla sua lettura della scultura, quando invece molti insegnanti di scultura seguono una sorta di ortodossia tra scultura e costruzione del corpo umano che poteva essere mosso, usato variamente sia in pittura che in scultura.

Alberto Viani aveva pure un atteggiamento polemico verso l'aula di anatomia, un'opposizione comprensibile in uno scultore la cui forma plastica cercava l'astrazione, dove c'è invenzione, anche assoluta, rispetto a forme già esistenti. Conoscendo poi Martini si capisce che l'anatomia non è completamente inutile, ma ha un ruolo diverso da quello che le si attribuiva per tradizione. Certamente la costruzione del corpo umano come possibile paradigma di ogni costruzione ha avuto ed ha una sua validità.

L'anatomia nasce proprio dal cadavere, richiama l'autopsia piuttosto che il corpo in movimento: la dinamica stessa rende quasi irrecuperabile tutta la fissità di ciò che ci sarebbe dentro il braccio quando esso si muove. Invito a leggere i *Colloqui con Arturo Martini* di Gino Scarpa, che è un libro straordinario e va meditato con molta attenzione e con qualche precauzione, ma per

quanto mi riguarda, più lo leggo, più mi addentro e più ricostruisco i riferimenti e meno paradossale lo trovo perché, in effetti, è stato male interpretato.

Riportare tutto questo ragionamento al lavoro scultoreo di Martini è importante perché esso presenta quel nesso strettissimo col pensiero che non sempre si rivela apertamente in molti artisti. A volte Martini riflette sul proprio lavoro e sembra che si muova in un ordito diverso dalla sua scultura, ma poi quando invece si confrontano direttamente i materiali con le immagini, con i problemi, egli sembra fare un'operazione consequenziale. In Martini c'è una coerenza che non è sempre facile cogliere.

Nella redazione di *Scultura, lingua morta* e negli stessi *Colloqui con Scarpa*, che poi si sono "asestati" su questo paziente ascoltatore, Martini ha avuto una serie di personaggi ai quali dettava, e dai quali cercava anche un aiuto dal punto di vista della coerenza, secondo la cultura del tempo.

Egli ha avuto Silvio Branzi e altre figure che lo hanno aiutato, tra i quali lo stesso Giorgio Ferrari, però con tutti l'artista ha avuto screzi e complicazioni.

Lo racconta lo stesso Branzi. Il fatto è che c'è un crocianesimo piuttosto radicato in questi uomini che non quadrava per niente con il pensiero che Martini andava esprimendo.

Tanto che io penso che sarebbe occorso qualcuno che conoscesse Hegel alla perfezione per dialogarne con Martini (che conoscesse le 100 pagine straordinarie sulla scultura dell'Estetica?). Nei colloqui di Gisele con Rodin ci sono molti spunti che Martini conosceva.

Martini ha questa straordinaria attitudine nella sua vita, di andare sempre oltre il limite e di abbandonare tutto ciò che non avesse più sviluppi.

Per esempio il fatto che arrivasse a dei raggiungimenti come *L'amante morta* o come *Ofelia* lo conduce a riprendere tali esiti come aspetto problematico in altre sculture, ma mai come risultato stilistico. Queste opere *restano lì*, per così dire.

Giorgio Nonveiller

già Direttore del Dipartimento di Pedagogia e Didattica dell'Arte Accademia di Belle Arti di Venezia

Giorgio Nonveiller

Biobibliografia

Giorgio Nonveiller (Milano 1942 -Venezia 2009), figlio di Roberto, figura di grande importanza nella cultura artistica veneziana ma anche internazionale tra gli anni '40 e '50. Si diplomò nel 1963 all'Accademia di Belle Arti di Venezia nella sezione di Decorazione.

Una vita, la sua, dedicata con passione all'impegno artistico e culturale. Come artista aveva svolto un'intensa attività pittorica e incisoria, organizzando varie mostre personali a Venezia (Fondazione Bevilacqua La Masa, 1962 e 1965, Galleria Il Canale, 1967) e a Bologna (Galleria Duemila, 1968) ed esponendo in numerose e qualificate rassegne nazionali (come la Quadriennale di Roma nel 1965 e una presenza espositiva alla Biennale Internazionale d'Arte di Venezia tra i progetti speciali nel 1980).

Molto tempo e costanti elaborazioni egli aveva dedicato dal 1984 - anno del suo ingresso in ruolo sulla cattedra di Pedagogia e Didattica dell'arte all'Accademia di Belle Arti di Venezia - in poi per sviluppare il disegno di una nuova Accademia, più conforme ai tempi e alle rinnovate esigenze culturali, dando vita al Dipartimento di Pedagogia e Didattica dell'arte, da lui successivamente diretto. Un progetto formativo e un indirizzo di ricerca questo che egli riteneva fondamentali per un confronto di qualità intorno ai temi dell'insegnamento dell'arte, entro il quadro più complesso dei saperi e che senza di lui non sarebbe esistito. Aveva anche insegnato Didattica di Storia dell'arte contemporanea presso l'indirizzo di Arte e Disegno della SSIS dell'Università Ca' Foscari di Venezia.

Ha esordito scientificamente con un volume sulla formazione dell'insegnante di scuola media: *Didattica dell'educazione artistica* (con prefazione di G. C. Argan. Treviso, 1972 e succ. rist.). In seguito ha iniziato a collaborare a varie riviste d'arte e di pedagogia. È stato invitato a redarre ventuno voci sull'Educazione estetica e artistica, sull'Arte e il Disegno infantile nel *Lessico delle Scienze dell'educazione* (diretto da Luigi Volpicelli, Milano, 1978).

Nel 1979 progetta assieme ad Alberto Folini e altri studiosi come Antonia Arslan, Anna Panicali, Emilio Franzina, Giorgio Tinazzi, la mostra *Immagine di popolo e organizzazione del consenso in Italia negli anni trenta e quaranta*, su committenza della Provincia di Venezia, allestita presso



il Museo d'Arte Moderna di Ca' Pesaro a Venezia, il cui catalogo è stato pubblicato dalla Marsilio Editori di Venezia nello stesso anno.

Un suo ampio lavoro su *Arti visive e psicologia* è uscito nel volume *Arte e conoscenza*, a cura di Lydia Tornatore (Torino, 1982). Ha promosso molte conferenze sull'educazione all'arte nel proprio corso all'Accademia di Venezia, pubblicando in volume un ciclo significativo che ha interessato tutti i livelli scolastici: Bertin G. M., Munari B. et alii, *Le arti visive e l'educazione. Problemi ed esperienze* (Treviso, 1992). Ha diretto tra il '92 e il '95 la rivista quadrimestrale "Qnst", incentrata su problemi attuali tra arti e filosofia.

Si è altresì occupato intensamente di storia e critica d'arte contemporanea, pubblicando numerosissimi saggi su artisti come Osvaldo Licini, Arturo Martini, Alberto Viani, Eugenio Bellotto, Riccardo Granzotto, Gino Morandis, Filippo de Pisis e curando varie esposizioni e i relativi cataloghi. La scultura italiana e la figura di Arturo Martini hanno costituito un suo vivo e particolare interesse.

Tra le pubblicazioni recenti più significative:

NONVEILLER G., (a cura di), *Alberto Viani. I disegni*, Milano, Electa, 1996 e 1997 (2ª ediz.).

NONVEILLER G., *Disegni inediti di Alberto Viani*, in "Arte Documento", n. 11, 1997, pp. 216-25.

NONVEILLER G., *Alberto Viani. Una scelta meditata per la scultura*, in *Il Fronte Nuovo delle Arti. Nascita di un'avanguardia*, a cura di Luca Massimo Barbero, Vicenza, Neri Pozza, 1997, pp. 104-11.

NONVEILLER G., *Immagini di popolo nelle arti visive*, in Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo, *Arte e letteratura dal futurismo ad oggi*, a cura di Vittorio Fagone e Daniela Ga-

lante, Bergamo, Lubrina, 1998, pp. 97-159.

NONVEILLER G., *Le mostre collettive. Traccia per una storia delle arti visive a Venezia negli anni Sessanta*, in *Emblemi d'arte da Boccioni a Tancredi. Cent'anni della Fondazione Bevilacqua La Masa 1899-1999*, a cura di Luca Massimo Barbero, Milano, Electa, 1999, pp. 192-215.

NONVEILLER G., *A Venezia, nei primi anni Quaranta, tra Martini, Deluigi e Viani*, in "Donazione Eugenio Da Venezia", Fondazione Scientifica Querini Stampalia, Quaderno n. 5, a cura di Giuseppina Dal Canton, Venezia, 1999, pp. 31-67.

NONVEILLER G., *Un altorilievo di Arturo Martini per il Palazzo di Giustizia di Milano*, in "Arte Documento", n. 14, 2000, pp. 216-33.

NONVEILLER G., *Alcuni dipinti inediti di Gino Morandis degli anni Sessanta e Ottanta*, in *Per l'arte da Venezia e l'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo*, a cura di Mario Piantoni e Laura De Rossi, vol. II: *Da Rubens al contemporaneo*, Monfalcone (Go), Edizioni della Laguna, 2001, pp. 583-85, 713 e tav. LVIII.

NONVEILLER G., *Giuseppe Marchiori testimone e storico del suo tempo*, in *Da Rossi a Morandi, Da Viani ad Arp. Giuseppe Marchiori critico d'arte*, a cura di Sileno Salvagnini, Venezia, Cicero, 2001, pp. 241-43.

NONVEILLER G., *Ricordo di Rodolfo Pallucchini, critico d'arte contemporanea*, in "Arte Documento", n. 15, 2001, pp. 66-71.

NONVEILLER G., *Un'ipotesi forzata per una bella mostra. Puvis de Chavannes e la modernità*, in "Terzoocchio", n. 103, giugno 2002, pp. 21-23.

NONVEILLER G., *La donna che nuota sott'acqua di Arturo Martini*, in *Decimo e Undecimo incontro in ricordo di Michelangelo Muraro, 15 maggio 2001 e 2002*, a cura di Giuseppina Menin Muraro e Daniela Puppulin, Sossano (Vi), Centro di Studi Berici, 2003, pp. 33-63.

NONVEILLER G., *Alcuni dipinti dimenticati di Filippo de Pisis del periodo veneziano*, in *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica*, per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti, a cura di Ileana Chiappini di Sorio e Laura De Rossi, "Arte Documento", nn. 17, 18, 19, 2003, pp. 572-77.

NONVEILLER G., *Saggio su Raimondo Sirotti, Riflesso improvviso*, cartella con una serigrafia numerata e firmata, con uno scritto dell'artista, Genova, Il Ramo, 2004.

NONVEILLER G., *Le ostentazioni minime di Roberto De Luca*, in Roberto De Luca, *Ars Munda*, prefazione di Th. Spidlik, Genova, Il Ramo, 2004 (con trad. tedesca).

NONVEILLER G. - VIOLA L. (a cura di), *Lisa Perini. Il dominio del rosso*, Venezia, Marsilio, 2006.

NONVEILLER G. (a cura di), *Estetica del Sacro*, con saggi di A. Di Chiara, G. Goisis, E. Matassi, G. Nonveiller, G. Reale, R. Salizzoni, L. Viola, Padova, Il Poligrafo, 2008.

NONVEILLER G., *Tre donne... Tre generazioni... Congetture sul contemporaneo...*, catalogo mostra Ex Cantieri Navali Spazio Rolak, 2009.