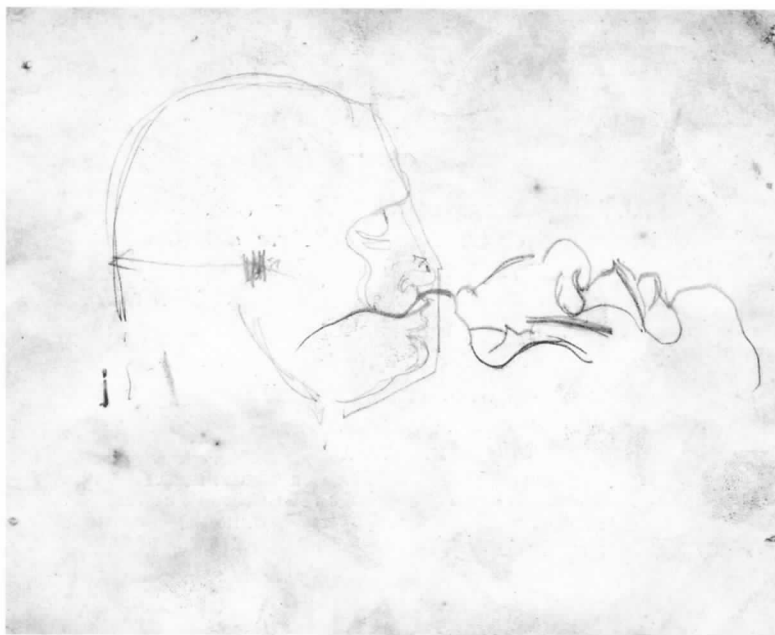


## **Percorso della mostra**

*Flavio Fergonzi*

## I. Mussoliniana

1. Ado Furlan,  
studi per il volto  
di Benito Mussolini, 1930  
(Archivio Furlan,  
Spilimbergo)

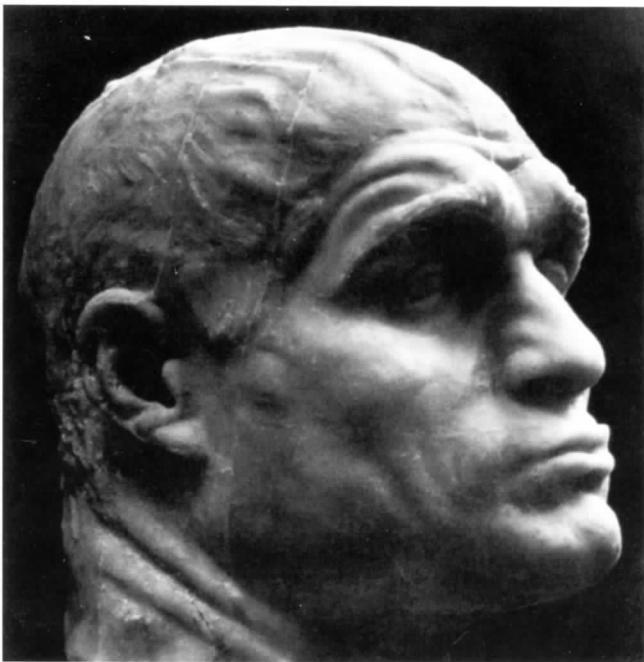


Una delle più antiche opere conservate e sicuramente databili di Ado Furlan è una testa di Benito Mussolini (cat. 3). Modellata in creta e calcata in gesso, fu consegnata per la traduzione in bronzo a Isidoro Bragadin, che sarebbe diventato il fondatore di fiducia di Furlan a Venezia: nell'ottobre del 1930 Bragadin accusò a lui ricevuta di un acconto di duecento lire sulle cinquecento complessive della fusione. È anche possibile azzardare un *terminus post quem* più preciso per la modellazione dell'opera. Sul retro della cartolina di invito alla inaugurazione (22 luglio 1930) della XXI Mostra dell'Opera Bevilacqua-La Masa, la Prima del Sindacato Regionale Veneto delle Belle Arti cui Furlan partecipò con due ritratti, l'artista tracciò infatti due schizzi del profilo di Mussolini (fig. 1) puntualmente ripresi nella scultura. Questa ulteriore precisazione non è puro scrupolo filologico. Se nel luglio (o poco prima, quando ricevette l'invito) lo scultore era alle prese con la definizio-

ne dei tratti fisiognomici del duce, ciò sembra escludere che potesse avere inviato il gesso a uno dei concorsi banditi dalla XIV Biennale di Venezia, inaugurata nel maggio. In quell'occasione, che fu cruciale per il ritorno al soggetto dell'arte italiana, il decennale della fondazione dei Fasci di Combattimento fu ricordato con vari concorsi a tema, aperti a tutti gli artisti iscritti al Sindacato Artisti Fascisti. L'iconografia del duce del fascismo era esplicitamente prevista in uno solo dei concorsi (quello per "una medaglia in bronzo con l'effigie di Mussolini", col premio di seimila lire) ma una testa di Mussolini poteva esser inviata anche per il concorso, finanziato dal Rotary Club, che prevedeva un "ritratto, pittura o scultura, di persona illustre" (il vincitore sarebbe stato Romano Romanelli con il ritratto di Domenico Giulioti); oppure per il generico concorso aperto ai giovani (col premio di cinquemila lire). Il Mussolini di Furlan, eseguito nell'estate, non fu dunque pen-

sato per uno di questi concorsi, ma fu probabilmente realizzato in un clima che spingeva a misurarsi su temi e personaggi della storia fascista.

Realizzare nel 1930 un ritratto scultoreo del duce significava, per un giovane artista italiano, affrontare un tema ambizioso (la ritrattistica di un uomo pubblico contemporaneo) ma soprattutto inserirsi in una tradizione che, seppure recente, già annoverava precedenti illustri. Benito Mussolini, artefice del colpo di stato fascista dell'ottobre 1922 e leader di un regime antiparlamentare consolidatosi con le leggi speciali del novembre 1926, era un politico straordinariamente amato dagli artisti: era un uomo nuovo, si presentava come nemico di ogni continuità con la generazione giolittiana, era animato da un fiero nazionalismo, si mostrava interessato alle manifestazioni artistiche più moderne. La sua presa di potere era stata subito salutata con soddisfazione da artisti milanesi del calibro di Carrà, Funi e Sironi ("con l'assunzione del giovane italiano Benito Mussolini al Governo, viene finalmente sfasciata la mediocre mentalità che da tanti anni soffocava la precipua qualità della razza: l'eccellenza dello spirito artistico"); quattro anni più tardi Ardengo Soffici avrebbe teorizzato una serie di principi estetici per l'arte italiana derivati "implicitamente ed esplicitamente dalle manifestazioni orali o legislative del Capo"; il divulgatissimo discorso mussoliniano di inaugurazione della Prima Mostra del Novecento Italiano ritrovava nel lavoro degli artisti dell'Italia nuova lo sdegno verso "lo sciattume democratico" in nome di una ritrovata "severa disciplina interiore". Anche per gli artisti meno ideologizzati, l'avvento del fascismo sembrò aprire prospettive nuove, anche se solo di mercato: Arturo Martini avrebbe ricordato nel secondo dopoguerra che "siccome morivo di fame col giolittismo ho cre-



2. Romano Romanelli,  
*Testa di pugilatore*, 1930

duto a questo movimento, cioè al fascismo, per il miglioramento delle sorti mie e dell'Italia", rivendicando la nobiltà della precoce iscrizione al movimento<sup>4</sup>. I tratti stessi del volto di Mussolini rappresentavano una novità per letterati e artisti italiani. Italo Calvino, molti anni più tardi, avrebbe ricordato che "un primo ministro quarantenne non s'era mai visto. Neanche s'era mai visto in Italia un uomo di Stato rasato, senza barba né baffi"<sup>5</sup>. Ne nacque una ritrattistica, letteraria e figurativa, che cercava di trovare l'accordo tra l'osservazione naturalistica e la rivelazione di una idea astratta: nell'introduzione del suo popolarissimo *Dux* del 1926, Margherita Sarfatti, che era amante di Mussolini dal 1916, vedeva nel dittatore, "romano nell'anima e nel volto" una "resurrezione del puro tipo italiano che torna ad affiorare oltre i secoli", in esplicita contrapposizione ai tratti di Lenin, "tipo del semidio asiatico"<sup>6</sup>. Scrittori e poeti che lo visitarono

rimasero calamitati dalla capacità del suo volto di ergersi come un solido monolite tra la folla<sup>7</sup> e dei suoi occhi di unificare con uno sguardo le volontà dei molti<sup>8</sup>; lo stesso Furlan, che assistette nel marzo 1933 a un discorso mussoliniano pronunciato dal balcone di palazzo Venezia, raccontava estasiato alla moglie "È un Dio in terra"<sup>9</sup>.

Accanto al ritratto del duce di Furlan, in questa sezione della mostra sono stati riuniti due cruciali ritratti mussoliniani che l'hanno preceduto (di Adolfo Wildt e Aurelio Mistruzzi) e una *Testa di pugilatore* di Romano Romanelli, che dei tratti del volto mussoliniano fu fortemente debitrice.

Il ritratto di Benito Mussolini di Adolfo Wildt, qui presentato nella versione in bronzo che lo rese popolare alla Biennale di Venezia del 1924 (cat. 1), non è solo uno dei primissimi ritratti plastici di Mussolini, e il primo a essere presentato a una esposizione ufficiale. Esso fu per molti anni anche l'effigie ufficiale del volto del dittatore, e come tale fu riprodotto in copertina di *Dux* della Sarfatti e nel frontespizio dei *Messaggi e proclami* di Mussolini (ma per lo più di profilo, per evitare lo sgradevole effetto mortuario delle orbite vuote<sup>10</sup>). La versione originale in marmo, voluta per adornare la Casa del Fascio milanese inaugurata a un anno dalla marcia su Roma nell'ottobre 1923, sembrò alla Sarfatti, che la commissionò, la perfetta interpretazione del "severo volto quadrato di Mussolini – quei suoi occhi di tanto fuoco di energia accesi nella vasta orbita sopracciliare, la struttura cranica apparente nelle sue linee maestre, nette e squadrate come in una architettura essenziale"<sup>11</sup>. Wildt non aveva però studiato Mussolini dal vero ma, come spesso capita agli artisti, solo in fotografia. In una lunga intervista concessa al giornalista Giovanni Cornati, Wildt sostenne che questa scelta era nata dal desiderio di tenta-

re la via del ritratto ideale: si era preoccupato "di scavare nella materia fino a creare lo spirito, il carattere dell'Uomo"<sup>12</sup> per realizzare quello che sarebbe stato da subito considerato un "ritratto psichico"<sup>13</sup>. Il suo Mussolini aveva però una connotazione iconografica precisa, per quanto mai ricordata dalla stampa coeva: l'infula sacerdotale che cingeva il capo e scendeva sulle spalle era l'attributo degli imperatori romani (e specialmente di Augusto, che aveva avvocato a sé la carica di pontefice massimo<sup>14</sup>) e rimandava direttamente al ruolo mussoliniano di pacificatore nazionale.

Adolfo Wildt fu per Furlan un importante riferimento di coerenza morale (in una lettera del 1940 inviata da Roma alla moglie le ricordava che "se si pensa che Wildt e altri sommi per campare e farsi strada sono stati aiuti di mediocri fino ad età avanzata, pur di vivere in arcione di un cavallo alato come suggeriva la fantasia e l'ingegno, io mi posso chiamar fortunato"<sup>15</sup>), di magistero tecnico (tra i suoi libri troviamo la prima edizione dell'*Arte del marmo*, il trattato wildtiano del 1921 sulla scultura di scavo, ovvio testo di riferimento per chi avrebbe sperimentato direttamente la scultura sul blocco marmoreo) e di autorità di didatta (tra i ricordi più cari dello scultore iscritto all'Accademia di Venezia sono le lodi espresse ai suoi lavori da Wildt, in ispezione ministeriale<sup>16</sup>). Ma per il busto di Mussolini Furlan non seguì l'esempio wildtiano. Negli anni successivi infatti i ritratti di Mussolini, moltiplicatisi esponenzialmente ("sono migliaia", esagerava nel 1932 Francesco Saporì, e "raggiungeranno cifre fiabesche"<sup>17</sup>), avrebbero percorso una via che variava significativamente quella tracciata dal prestigioso ma troppo sofisticato precedente di Wildt. Invece dell'accigliato pensatore, gli scultori ricercavano nei suoi lineamenti il condottiero volitivo,



3. Andrea del Verrocchio,  
monumento equestre  
di Bartolomeo Colleoni, particolare

4. Arturo Martini,  
*Vittoria fascista*, 1932  
(da "Casabella", 1933)

severo, campione di vigoria fisica e spirituale della razza: la sua testa dominante iniziava ad assumere quei caratteri un po' disumani di pura energia cari all'ideologia marinettiana. In questa nuova linea, che negli ultimi anni venti accomuna scultori di generazioni diverse, dai nati negli anni ottanta come Ercole Drei e Italo Griselli ai nati nel nuovo secolo come Marcello Mascherini o Romeo Gregori, si colloca il ritratto mussoliniano di Aurelio Mistruzzi esposto, con il titolo *Il dominatore*, al posto d'onore della terza sala della II Biennale Friulana d'Arte del 1928 (cat. 2). Lo scultore di Villaorba di Basiliano, già importante statuario di decorazione architettonica, autore di importanti monumenti ai Caduti in Friuli (tra cui quello di Pordenone) e in Italia, medagliata della Santa Sede, era sicuramente ammirato da Furlan (che scrisse alla fidanzata, nell'aprile del 1931 che sarebbe andato "a Roma, nello studio di Mistruzzi, per fissare nella materia inerte i fantasmi delle mie notti insonni"<sup>18</sup>). Nella sua testa egli mantiene dal Mussolini di Wildt soluzioni precise (le orbite vuote, il profilo che unisce il labbro superiore, attraverso le labbra, al mento), ma ne scioglie l'implacabile astrazione lineare in una tessitura muscolare più rilevata, in una espressione più carica di cipiglio: l'attenzione è rivolta ai particolari più minutamente realistici (i capelli, la tensione muscolare del collo, la continuità nuca-collo) e a caratteri psicologici del modello (la fierezza plebea) secondo una lezione cara a chi aveva studiato scultura a Brera con Enrico Butti e non aveva del tutto rinnegato quella stagione di osservazione franca e impietosa del modello. Se, di fronte al busto di Mistruzzi, la discussione a stampa a Udine fu pressoché assente, anche in relazione all'arrivo tardivo dell'opera rispetto all'inaugurazione della mostra (e si limitò a scialbe formule di lode: "uno dei più perfetti e bei ritratti del Duce abbia finora dato la scultura italiana"<sup>19</sup>), esso fu evidentemente considerato dagli scultori friulani un riferimento essenziale, e Furlan se ne ricorderà esplicitamente.

Come, sul volgere del terzo decennio del secolo, i tratti del volto mussoliniano abbiano affascinato gli artisti italiani al punto da contaminare altri generi rispetto al ritratto è ben provato dalla *Testa di pugilatore ferito* (1931) di Romano Romanelli (cat. 4). Romanelli è a questa data uno scultore di primo piano, considerato uno degli esponenti di spicco

della generazione temprata dalla guerra e capace di rifiutare ogni cedimento a eleganze decorative anni venti: l'annosa vicenda che lo vide sconfitto da Libero Andreotti nel concorso al monumento alla Madre Italiana in Santa Croce a Firenze<sup>20</sup> confermò la sua fedeltà alla ricerca plastica più severa, contaminata con echi di realismo donatellesco e di sintesi rodiniana. Questa posizione lo rese uno degli artisti più amati dell'Italia fascista, in un arco di apprezzamenti estesi dal "Selvaggio" di Maccari al "Novecento" della Sarfatti. Il tema del pugilatore come allegoria del combattente dell'Italia nuova, iniziato col gigantesco pugilatore stante della Seconda Mostra del Novecento Italiano (1929), venne continuato da Romanelli con il *Pugile ferito* a figura intera inviato con grande successo alla Quadriennale del 1931, poi collocato in un ambiente dell'Accademia dello Sport al Foro Mussolini. La testa di questa scultura, specialmente nell'originale studio in cera (fig. 2) andato poi disperso<sup>21</sup>, rimandava direttamente all'effigie mussoliniana (fronte spaziosa, mento volitivo, occhi infossati, labbra sporgenti) e fu quasi letteralmente replicata in quella del Mussolini a cavallo in altorilievo per la Torre della Rivoluzione nella piacentiniana piazza della Vittoria, a Brescia. La *Testa* qui esposta, inviata da Romanelli alla stessa Quadriennale del 1931 (occasione nella quale l'artista non volle cederla, nonostante una generosa offerta, al Museo Mussolini di Roma) sembrò ai contemporanei uno degli esempi più alti, nella scultura italiana, di una composta monumentalità che non voleva però rinunciare alla tensione espressiva: al critico Pietro Torriano, che faceva un esplicito, acuto riferimento alle teste dei rodiniani *Borghesi di Calais*, la testa sembrava "dilatarsi intorno con la sua ansia dolente"<sup>22</sup> e la fama del bronzo, non ancora di proprietà del Museo Revoltella di Trieste, crebbe fino ad avere l'onore di una bella riproduzione a tutta pagina nel cruciale *Ventennio* di Raffaele Calzini come testimonianza del più puro tipo italico forgiato dai sacrifici della guerra sostenuti con virile sopportazione<sup>23</sup>.

In questa situazione il venticinquenne Furlan che, fresco di diploma di Accademia, si accinge nel 1930 al compito del ritratto del duce del fascismo, fa una esplicita professione di antinaturalismo. Mussolini fu probabilmente da lui studiato dalla fotografia, forse utilizzando scatti dei primi anni venti, a ridosso della marcia su Roma, quando era diffusa l'immagine di un Mussolini dagli occhi fissi e spiritati da profeta dell'Italia nuo-

va. Ma gli appunti grafici sul retro del citato invito alla Bevilacqua-La Masa del 1930 sembrerebbero provare che fu un esemplare scultoreo a venire in aiuto nella definizione sintetica del monolite della testa: è possibile che questo modello sia stato il volto del Bartolomeo Colleoni (fig. 3) a cavallo di Verrocchio, di cui il Mussolini di Furlan, corrucciato e quasi risentito, sembra riprendere quasi letteralmente particolari del naso, degli occhi e delle guance. La testa di Furlan mostra indurimenti e squadrature poco in sintonia con il più fluido stile imparato da Bellotto all'Accademia di Venezia. I capelli in particolare, ordinatamente ammazzettati e appiattiti sulla nuca, ricordano solo in parte quelli del precedente di Wildt: alla ricerca di cadenze grafiche e decorative, Furlan guardò a una plastica di eleganze lineari ancora déco che si era imposta negli anni venti e che aveva trovato in Eugenio Baroni uno dei rappresentanti più significativi. Non è un caso che, in visita alla Biennale del 1930, proprio in concomitanza con la modellazione del suo duce, Furlan acquistasse la fotografia Giacomelli della grande *Vittoria alata* in gesso di Baroni, di scoperta inattualità liberty, e che dalla stessa scultura ritagliasse, da un rivista, un impressionante particolare del volto. Per fissare i tratti tipici del carattere di Mussolini, oltre che alla tanta stampa periodica di tono encomiastico, Furlan ricorse quasi certamente al capitolo finale della diffusissima biografia di Giorgio Pini (che possedeva nella

prima edizione del 1926): la volontà di rappresentare un carattere teso "verso la forza, la bellezza, la giustizia", in un tipo fisico di "classica perfezione virile" dove a dominare l'osservatore era "lo scintillio dello sguardo"<sup>24</sup>, trovò nella sublime, un po' astratta plastica di Baroni il suo riferimento stilistico principale.

Singolare testimonianza delle passioni vive del ventisettenne Furlan, e della sua sostanziale dissintonia rispetto a quanto andavano facendo i più moderni scultori del suo tempo, è fornita dal bozzetto della *Vittoria fascista* (cat. 5) con la quale lo scultore tentò di essere ammesso al concorso indetto dalla Biennale del 1932 per una statua con questo tema: una lettera della segreteria<sup>25</sup> lo informò che la sua opera non era stata compresa nelle dieci opere ammesse in mostra (sulle sessantadue presentate) a contendersi il premio di cinquantamila lire del Ministero dell'Educazione Nazionale, un premio che non sarebbe poi stato assegnato tra le crescenti polemiche. La giuria, composta per la scultura da Arturo Dazzi ed Edoardo Rubino, trovò evidentemente troppo anacronistiche alcune scelte messe in atto da Furlan: in primo luogo la profusione dei panneggi e la retorica delle grandi ali ripiegate; poi l'invenzione tematica di una graziosa fanciulla, dal volto dolce di madonna e dai lunghi capelli sparsi sulla schiena, che impugna attributi virili (il fascio littorio e la spada) in attitudine combattiva; e, in generale, l'aria di grazioso *bibelot*, da

soprammobile moderno, che governava tutto il bozzetto. In una carta dell'Archivio Furlan è conservato un appunto con la prima invenzione grafica della Vittoria: esso mostra bene come, per la traduzione scultorea di una idea che voleva in origine essere compatta, animata dal contrasto delle diagonali, lo scultore ricorresse poi, in fase di modellazione, a un attardato, incongruo vocabolario di gusto déco.

Il confronto con il bozzetto che, a parere di tutti, doveva aggiudicarsi il concorso veneziano, e che fu trionfalmente posto al centro della sala, quello della *Vittoria fascista* di Arturo Martini (fig. 4), parla chiaro in questo senso. Martini tentò la via di una diretta riappropriazione archeologica (il suo modello fu una Vittoria di età romana che era da poco stata scavata a Brescia), e innestò sul prototipo antico una energia (il passo da marciatore) e una semplificazione (il volto impassibile su un corpo d'atleta) che la rendeva drammaticamente viva e attuale: nel 1933 Raffaele Calzini la additava addirittura a simbolo visivo del nuovo clima culturale dell'Italia fascista, una giovinetta con l'aria da "maschiaccio indomabile; ma della vergine ha l'ansimante seno la delicata struttura e lo slancio divino: è romana e fascista arcaica e novecentesca", capace di liquidare con la sua fierezza e gentilezza "i paludamenti classici e le pinguedini accademiche delle sue nonne di bronzo curve a incidere nomi o deporre corone sugli scalini e i plinti di monumenti ottocenteschi"<sup>26</sup>.

<sup>1</sup> C. Carrà, A. Funi, A. Mazza, E. Settimelli, M. Sironi, G. Somenzi, *Un omaggio a Mussolini di poeti, romanzieri e pittori*, in "Il Popolo d'Italia", 3 novembre 1922.

<sup>2</sup> A. Soffici, *Arte fascista* (1926), in *Opere*, V. Vallecchi, Firenze 1963, p. 139.

<sup>3</sup> B. Mussolini, *Il Novecento*, discorso pronunciato il 15 febbraio 1926, in B. Mussolini, *Scritti e discorsi*, V, Dal 1925 al 1926, Hoepli, Milano 1934, p. 281.

<sup>4</sup> Lettera di Arturo Martini a Raffaello Levi del 1° agosto 1945, in *Le lettere di Arturo Martini*, con testi di M. De Micheli, G. Gian Ferrari, G. Comisso, Charta, Milano 1992, p. 264.

<sup>5</sup> I. Calvino, *I ritratti del Duce* (1985), in *Saggi 1945-1985*, II, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, p. 2879.

<sup>6</sup> M.G. Sarfatti, *Dux*, Mondadori, Milano 1926, p. 10.

<sup>7</sup> V. Brancati, *La mia visita a Mussolini*, in "Critica Fascista", 1° agosto 1931, p. 295.

<sup>8</sup> E. Gatto, *Espressione di Mussolini*, in O. Del Buono, *Eia Eia alalà. La stampa italiana sotto il fascismo*, Feltrinelli, Milano 1971, pp. 243-244.

<sup>9</sup> Archivio Furlan Spilimbergo (da qui in poi AFS), lettera di Ado Furlan a Ester Scaini, senza data (ma marzo 1933).

<sup>10</sup> G. Di Genova, *Iconografia del Duce (1923-1945)*, in G. Di Genova (a cura di), "L'uomo della Provvidenza". *Iconografia del Duce 1923-1945*, catalogo della mostra (Seravezza, palazzo Mediceo, luglio-ottobre 1997), Bora, Bologna 1997, p. 57.

<sup>11</sup> M.G. Sarfatti, *Nei dodici mesi dell'avvento: l'Arte*, in "Il Popolo d'Italia", 26 ottobre 1923.

<sup>12</sup> G. Corniati, *Adolfo Wildt parla della sua vita e della sua arte*, in "Il Secolo XX", marzo 1928, p. 121.

<sup>13</sup> G.M. Ciampelli, *Ritratti "psichici" di Adolfo Wildt*, in "Il Secolo Illustrato", XI, 16 agosto 1923, p. 490.

<sup>14</sup> E. Pontiggia [scheda a] *Ritratto di Benito Mussolini*, in E. Pontiggia (a cura di), *Adolfo Wildt e i suoi allievi. Fontana, Melotti, Brogini e gli altri*, catalogo della mostra (Brescia, palazzo Martinengo, gennaio-aprile 2000), Skira editore, Milano 2000, p. 90.

<sup>15</sup> Lettera di Ado Furlan a Ester Scaini dell'11 marzo 1940, in C. Furlan, C. Griggio (a cura di), *Ado Furlan. Eterna Roma. Lettere a Ester 1936-1942*, Forum, Udine 2004, p. 123.

<sup>16</sup> C. Furlan, *Introduzione al carteggio amoroso*, in C. Furlan, C. Griggio (a cura di), *Ado Furlan - Ester Scaini. Una strana idea*

*dell'amore. Lettere 1931*, Forum, Udine 2004, p. 10.

<sup>17</sup> F. Saporì, *L'Arte e il Duce*, Mondadori, Milano 1932, p. 135.

<sup>18</sup> Lettera di Ado Furlan a Ester Scaini del 4 aprile 1931, in C. Furlan, C. Griggio (a cura di), *Ado Furlan - Ester Scaini. Una strana idea dell'amore. Lettere 1931*, Forum, Udine 2004, p. 86.

<sup>19</sup> "La Patria del Friuli", 15 novembre 1928.

<sup>20</sup> F. Fergonzi, *Dalla monumentomania alla scultura arte monumentale*, in F. Fergonzi, M.T. Roberto, *La scultura monumentale negli anni del Fascismo*, Allemandi, Torino 1992, pp. 180-182.

<sup>21</sup> R. Campana, *Romano Romanelli. Un'espressione del classicismo nella scultura del Novecento*, Olschki, Firenze 1991, n. 82b.

<sup>22</sup> P. Torriano, *Romano Romanelli*, Hoepli, Milano 1931, p. 8.

<sup>23</sup> R. Calzini, *Ventennio. Italia 1914-1934*, Domus, Milano 1934, p. 103.

<sup>24</sup> G. Pini, *Benito Mussolini*, Cappelli, Bologna 1926, p. 115.

<sup>25</sup> AFS, lettera della segreteria della Biennale ad Ado Furlan datata 6 settembre 1932.

<sup>26</sup> R. Calzini, *op. cit.*, p. 1.