

II. Le teste dei primi anni trenta. I loro modelli



1. Ado Furlan,
Ritratto del padre, 1930

Ado Furlan esordì sulla scena espositiva italiana dei primi anni trenta con teste scultoree, il genere che sarebbe stato a lui più caro nell'intero corso della sua vita: alle mostre di Ca' Pesaro del Lido di Venezia egli inviò nel 1930 un ritratto del padre (fig. 1) e il *Ritratto di vecchio* esposto ad apertura di questa sezione (cat. 6); nel 1932 un ritratto di tipo locale (da lui intitolato *Un soggetto di Lombroso*); nel 1933 due ritratti fa-

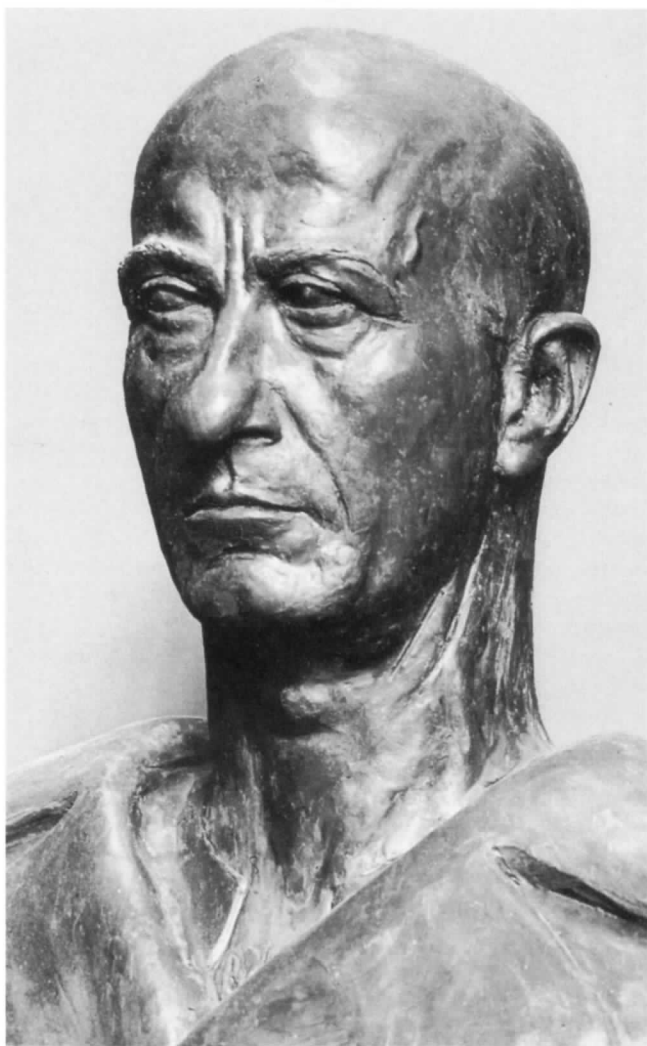
miliari (*Bimbo*, *Mia suocera*). E negli anni successivi, accanto a sporadiche statuette – e a latere della maggiore attività di scultore di monumenti funerari, civili e statue religiose – le teste furono il suo genere più amato e fortunato, quello che gli fece meritare le prime segnalazioni critiche importanti (l'occhio intelligente di Ugo Nebbia aveva notato alla mostra di Ca' Pesaro del 1930 "un paio d'espressive maschere di Furlan") e gli consentì le poche vendite di rilievo, culminate, nel 1942, con l'acquisto da parte di Vittorio Emanuele III della maschera del figlio Giannino, alla X Sindacale del Lazio (cat. 58). Lo stesso Furlan, dovendo decidere le riproduzioni da pubblicare a corredo dei primi articoli a lui dedicati, sia che questi siano poi realmente apparsi a stampa (come in quello su "Lo Scultore e il Marmo" nel giugno 1933²) sia che rimanessero allo stato di progetti (come nel caso del materiale inviato, nel 1930, al mensile parigino "La Revue Moderne" per un articolo poi inedito: lì le teste esposte lo stesso anno a Venezia erano ambiziosamente, e un po' esageratamente, messe in rapporto con la categoria di gran moda de "l'atavisme classique"³), puntava apertamente sulle sue qualità di ritrattista.

Per un giovane alla ricerca di un mercato locale le teste hanno un duplice vantaggio, quello di essere un genere accattivante e insieme il genere meno costoso da produrre; e perciò, come è stato rilevato⁴, il più praticato nelle mostre Bevilacqua-La Masa, dove gli scultori sembrano ripiegare in generale su opere di piccola dimensione. Ma per la scelta quasi esclusiva del ritratto si aggiunge, in Furlan, un'altra non meno importante motivazione: egli ama in modo particolare il rapporto diretto che viene a instaurarsi con il modello e la sua ispirazione nasce spesso dall'osservazione di particolari-

tà dell'espressione (a Roma, nel 1940, si confesserà rapito da "certi tipi di bimbi, d'un carattere così deciso e così mio" da voler "sorprendere quei singoli caratteri, sì da trovare l'immortalità alla mia opera"⁵).

Inoltre il ritratto scultoreo sta diventando, verso il 1930, una questione all'ordine del giorno per la scultura italiana. Alle mostre importanti degli anni venti (Biennali veneziane o romane, le due mostre del Novecento) l'interesse degli scultori e la discussione della critica si erano centrati sulle opere di figura, e in particolare sui nudi. In un clima contraddistinto dal recupero della tradizione classica e rinascimentale, il corpo umano, nudo o panneggiato, rappresentava la palestra ideale per coniugare i piani della correttezza anatomica e della monumentalità decorativa. Ma verso la fine del terzo decennio del secolo la questione della testa scultorea, a lungo considerata troppo esposta ai rischi di mimesi veristica e di attenzione fisiognomica fine a sé stessa, riprende di rilievo. I maggiori scultori della nuova generazione ritrovano nella grammatica del volto umano, talvolta nella dimensione rinnovatamente classicista del busto, una sfida per la riconquista di una espressività nuova, capace di superare stilismi inerti perché troppo arcaici.

Nel 1929, alla Seconda Mostra del Novecento Italiano a Milano, ad esempio, dove si affrontavano le tre vie alternative di grande plastica di figura (il monumento Boschi di Adolfo Wildt, il *Figliuol prodigo* di Arturo Martini e il *Pugilatore* di Romano Romanelli), l'attenzione maggiore della critica fu inaspettatamente dedicata alle teste: dai tipi drammatici di Evaristo Boncinelli alla raffinata archeologia del *Ritratto di Funi* di Francesco Messina (che riproponeva "qualcosa della difficile tecnica degli scultori romani del primo seco-



2. Romano Romanelli,
Ritratto di Ardengo Soffici,
1929

lo⁶), dal severo rodinismo del *Conte Guicciardini* di Romano Romanelli al sottile sfumato e alla morbida modellazione del *Prete* di Marino Marini (nel quale si denunciava il rischio di “ammorbidirsi fin troppo in sfumature sentimentali”) le teste sembrarono aprire un nuovo spiraglio di umanità e un nuovo cimento di resa psicologica. Alla Biennale di Venezia del 1930, sicuramente visitata da Furlan, che nella

stessa città stava concludendo l'ultimo anno di corso accademico, sembrarono segnare un importante punto e a capo per la plastica italiana i due spettacolari ritratti di Romano Romanelli dedicati ad Ardengo Soffici (fig. 2) e a Domenico Giulioti, acquistati dai Civici Musei di Milano e dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma: da essi, considerati degni eredi della ritrattistica romana di età imperiale, si disse, “balza fuori l'individuo, fuori da ogni accidentalità, effigiato nella sua nudezza spirituale, senza ammenicoli sentimentali o aneddotici”. Sembrava, insomma, essere giunta a compimento la richiesta di Ugo Ojetti, formulata nientemeno che per bocca del grande Raffaello impegnato a impartire lezioni a un giovane artista nel quarto centenario del 1920: “un ritratto deve raffigurare un uomo, non l'attimo di un uomo”. Al *Giulioti* in particolare (cat. 8), frequentemente riprodotto nella pubblicistica coeva (e puntualmente, con una fotografia a tutta pagina, nella “Rassegna dell'Istruzione Artistica Italiana”, uno dei periodici più cari a Furlan), lo scultore di Pordenone sembra rivolgere la sua attenzione nel *Soggetto di Lombroso* (cat. 7), dove il trattamento frammentato della superficie e la modellazione sintetica allontanavano il ritratto dall'attualità contingente per portarlo su un piano di confronto con il museo.

Furlan non sembra, invece, sensibile alla irriverente, divertita tipizzazione dei ritratti di Arturo Martini, che si erano visti in più occasioni in mostra verso la fine degli anni venti. La capacità martiniana di coniugare, con il “piglio prestigioso di un imbonitore di lotteria”, “i numeri di Medardo Rosso, dei busti-reliquiario romanzi, e dell'arte runica, di Modigliani e del Fayoum, della romanità e del vero” per superare le “gallerie generiche di busti

oscillanti tra un cipiglio eroico e una malinconia funeraria”¹⁰ doveva lasciarlo sconcertato; una ritrattistica tutta “piani vibranti, tocchi e arricciature improvvisate” che piaceva a Lionello Venturi proprio per il suo dialogo con la pittura¹¹, gli sembrava, al più, una inutile sfida. Né, nei primi anni trenta, Furlan sembra apprezzare i difficili arcaismi di Marino Marini: se è vero, come avrebbe sostenuto Lamberto Vitali in una intelligente lettura, che nelle teste di Marino Marini “la soluzione plastica non va a scapito della sensibilissima notazione psicologica”, e l'artista si mostrava capace di trasformare i ritratti in “caratteri morali”¹², Furlan non avrebbe mai ammesso deroghe alle leggi di somiglianza fisiognomica.

Nel *Ritratto di vecchio* qui esposto (cat. 6) Furlan sembra ancora debitore delle eleganze superficiali e delle levigatezze specchianti delle teste bronzee di Eugenio Bellotto. Il superamento di questo stile avviene con il già citato *Soggetto di Lombroso*, ritratto di un delinquente locale, Nicola De Franceschi¹³, fuso in bronzo nel gennaio 1932. Il salto alla superficie fratta, al tocco più personale, alla espressione indefinita, a certe lievi sgrammaticature di fisionomia rivela una consapevole appropriazione di alcuni cruciali temi dibattuti nella scultura, e nella riflessione critica sulla scultura, coeve: primo fra tutti il riferimento arcaistico, antielegante e antiarmonico, della plastica etrusca, che, in un celebre intervento di Ranuccio Bianchi Bandinelli del 1927 sul Bruto capitolino apparso su “Dedalo”, era stata caratterizzata dalla “semplicità di piani”, dalla mancanza di “indugio in compiacimenti formali”, da esibite “asprezze di passaggio”, da una “certa insensibilità verso l'insieme organico delle parti”¹⁴.

Questa maschera, riproposta in mostra da Furlan nelle occasioni più im-

3. Francesco Messina,
Napoli, 1932



4. Francesco Messina,
Pescatorello, particolare,
1931



portanti della sua storia espositiva del decennio (l'Intersindacale di Firenze del 1933; la Quadriennale romana del 1935; la personale di Pordenone del 1939, e poi molte delle mostre del dopoguerra), è quindi la prima della sua produzione direttamente ispirata al gusto moderno: come tale è accettata in mostre da giurie ben aggiornate sulla modernità (Toni Lucarda alla Bevilacqua-La Masa del 1932; Ugo Carà e Marcello Mascherini all'Intersindacale fiorentina). Anche gli amici si accorsero positivamente della frattura con la produzione precedente: Leone Minasian, che aveva avvertito Furlan di non mandare, alla Bevilacqua-La Masa del 1932, "nessun lavoro fatto di maniera" avendo avuto sentore che "ci sia quest'anno nella giuria qualcuno che se n'intende assai, quindi non si ferma alle apparenze"¹⁵, scrivendogli di nuovo dopo aver avuta la riproduzione fotografica della testa trovò l'amico "in notevole progresso", capace di un'opera "è [sic] vigorosa e sobria", caratterizzata da una efficace "interpretazione personale [...] della natura"¹⁶.

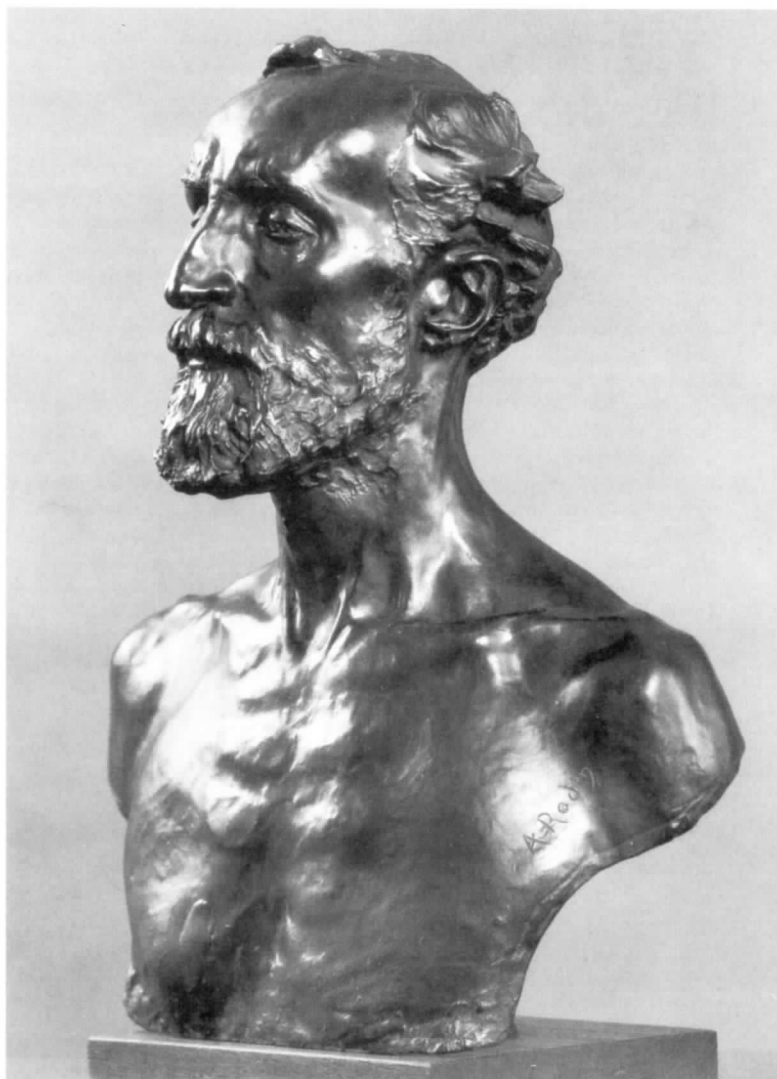
Il passaggio successivo, nel 1933, che porta al *Bimbo della strada* (o *Scugnizzo*) (cat. 14), mostra un Furlan che ripensa il soggetto di genere (anche qui un ritratto di un tipo locale, figlio di una popolana che frequentava la casa come domestica) traguardandolo in questa nuova lingua: l'epidermide frat-

ta, il motivo sommario della massa dei capelli, i particolari di volta in volta definiti o solo suggeriti in vista dell'effetto plastico globale si ritrovano nelle teste esposte alle Sindacali e alle Biennali del tempo. Il confronto, reso possibile in questa mostra, con una *Testa di ragazzo* del 1925 di Eugenio Bellotto (cat. 13) mostra bene continuità e rotture del discepolo rispetto agli insegnamenti del maestro: l'impostazione plastica della testa è la stessa, e analogo è il lieve straniamento del modello, in bilico tra contemporaneità e archeologia; ma l'impeccabile maestria tecnica di Bellotto, la virtuosistica precisione dei dettagli, la maniacale insistenza sulle linee che disegnano il profilo del volto e l'arabesco dei capelli sono sciolte da Furlan in una più moderna indeterminatazza di superfici. Furlan sembra guardare qui a un esempio che si sta imponendo con successo in questi anni. I ragazzi di Francesco Messina (scugnizzi e pescatorelli, fiocinieri e nuotatori), esposti alla Biennale del 1930 o in una fortunata personale della primavera del 1933 alla Galleria Milano (figg. 3, 4), si muovono sul filo sottile che separa la scultura ellenistica dalla verità dei tipi contemporanei: come tali suscitano l'ammirazione di chi chiede alla scultura un sapore di antico che non rinunci però alla vitalità espressiva del proprio tempo¹⁷.

Il Furlan ritrattista non è solo impe-

gnato, in questo 1933, nell'importante passaggio stilistico qui raccontato: molta cura è da lui dedicata agli aspetti tecnici, procedurali, della scultura, dalla modellazione alla fusione. L'attenzione che rivolge alle fusioni di Bragadin rimane sempre alta: lo scultore si lamenta di volta in volta dei difetti (sulla seconda fusione del *Soggetto di Lombroso*: "Confrontata alla prima copia restituitami alla chiusura della mostra di Firenze, questo secondo lavoro è addirittura uno sgorbio. Fra gli errori di riproduzione vi è l'imperdonabile differenza di ben due centimetri in meno nel volume del volto"¹⁸) e di patinatura ("Altri due lavori, suocera e bimbo, sono coperti di muffa. Il mio disgusto è stato più che giustificato"¹⁹). Ma, soprattutto, riflette sul diverso significato visivo che viene ad assumere l'opera se realizzata in materiali diversi. La presenza in questa mostra di due esemplari, una cera e un bronzo, del *Ritratto della suocera Elisa Scaini* del 1933 (cat. 9 e 11), testimonia bene la curiosità, e la consapevolezza dell'effetto finale, con cui Furlan affronta la questione della tecnica e dei materiali. I ritratti in cera di Furlan, in particolare, costituiscono un caso interessante di rivendicazione dell'autonomia di questo materiale negli anni trenta. Nell'epistolario con Bragadin è possibile cogliere il momento in cui la cera muta da semplice passaggio di fonde-

5. Auguste Rodin,
Ritratto di Aimé-Jules
Dalou, 1883



ria (per la fusione del bronzo) a opera d'arte in sé (nell'ottobre 1932 Bragadin parla, in due lettere, di "patinare" una testa in cera di un "bel verde scuro"²⁰, evidentemente considerata scultura autonoma). Già esposte alla personale del 1933 a Pordenone²¹, le cere rappresenteranno un filone importante del suo lavoro, venendo ad assumere un significato opposto rispetto a quella della tradizione di Medardo Rosso, riproposta in un arduo dialogo con la modernità in una ampia selezione alla Prima Quadriennale romana del 1931. Mentre la superficie delle cere di Rosso sembra inglobare l'atmosfera circostante, vanificando modernisticamente quel diaframma che separa lo spazio della scultura da quello che la circonda, quella delle cere di Furlan funge da piano ovattato che attenua il risalto plastico e il chiaroscuro delle teste accentuandone valori psicologici e sentimentali.

A dimostrazione delle declinazioni possibili, nel Friuli del quarto decennio del secolo, del ritratto femminile,

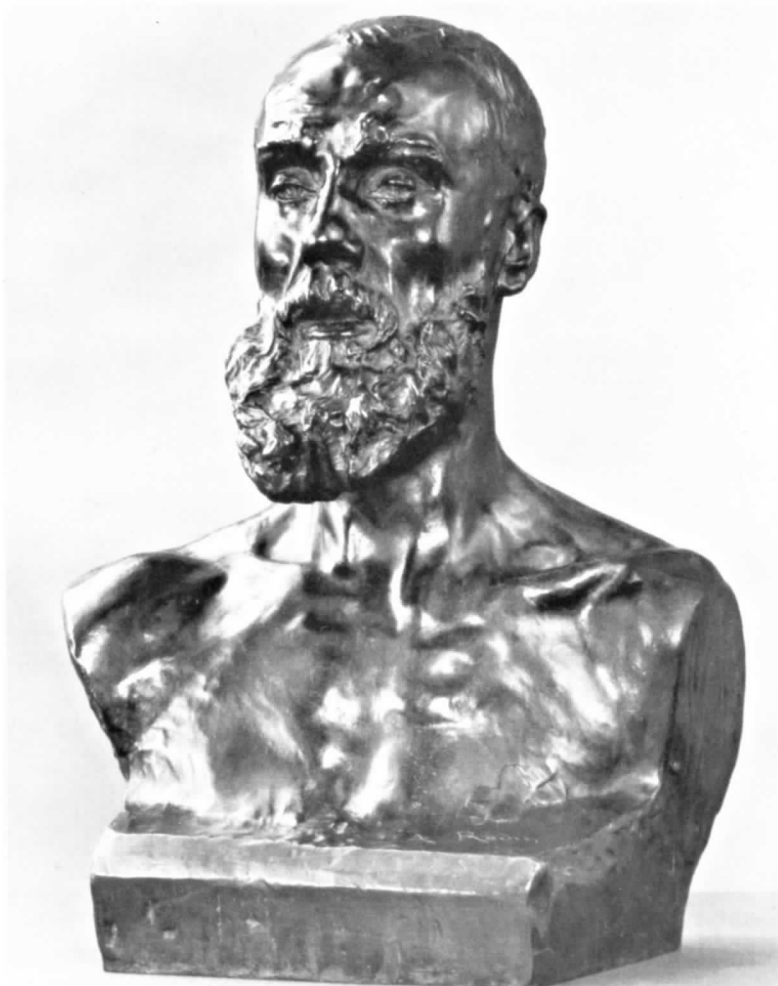
la *Elisa Scaini* di Furlan è stata posta a confronto in questa mostra con il *Ritratto della moglie* eseguito da Max Piccini nel 1934 (cat. 10). Piccini è uno scultore udinese, di sei anni più anziano di Furlan e dalla formazione più articolata: nella sua biografia si sono succeduti studi accademici veneziani (con il vecchio Del Zotto), un breve trasferimento parigino durante la guerra, frequentazioni di studi scultorei torinesi e romani (a fianco di Aurelio Mistruzzi) nel dopoguerra, una lunga presenza, dal 1926 al 1929, nella fonderia d'arte Pasqualis a Pistoia fino al definitivo trasferimento udinese del 1929. La differenza di età e di esperienze (Piccini ha sfiorato l'avanguardia, ha prodotto sculturine di stilizzato gusto tra liberty e novecentista, dai volumi nitidi e politici) si palesa in questo accostamento: mentre Furlan è ben convinto della unità plastica del blocco del ritratto, e uniforme volto e massa dei capelli con la stessa modellazione scabra e frammentata, Piccini anima il suo ritratto di una grazia più fluida ed ele-

gante, caricando il contrasto tra "l'ondeggiare melodico della corta chioma" e "la grazia quasi etrusca del volto"²²; recensori del tempo ne apprezzarono la sobrietà dei piani e un "naturalismo non servile"²³.

Nel 1934 Furlan fece fondere, sempre da Bragadin, due teste di genere, un vecchio filosofo (cat. 16) e un vecchio barbuto (cat. 15), modellate negli anni precedenti. Anche qui si dovrebbe trattare di ritratti di tipi locali: il *Vecchio barbuto* è Francesco de Mattia, un marginale che, a Pordenone, si arrangiava come callista. Queste due teste spostano, e non di poco, il sistema di riferimenti visivi di Furlan, che sembra ora impegnato in una inattesa rimessa in gioco di stilismi ottocenteschi. Mettersi alla prova attraverso una indagine del modello vivente di natura realistica e abbandonare le sintesi plastiche del *Soggetto di Lombroso* per registrare con esattezza nel bronzo il fluire di una barba imponente, la sottile incisione di una ruga, l'aggetto di una ciocca di capelli, significa per Furlan sfidare baldanzosamente il rischio del pittorresco, dell'aneddoto verista, del facile virtuosismo della modellazione. Queste caratteristiche sono accentuate in un ritratto di qualche anno posteriore, il *Boscaiolo del Cansiglio* (cat. 17), eseguito probabilmente nel 1938 ma raggruppato in questa occasione ai primi due per unità tematica: qui la precisione un po' calligrafica dei profili delle due teste precedenti si scioglie in una inedita vibrazione superficiale, dove il bronzo restituisce la luce in molteplici sfaccettature.

Dietro questa stagione di teste (1930-1934 e 1938) agiscono due riferimenti ottocenteschi che risultano essenziali non solo per Furlan ma per una importante linea di ricerca della scultura italiana degli anni trenta.

Il primo riferimento è quello di Vincenzo Gemito. Il *Filosofo* di Furlan credo si misuri direttamente col *Filosofo* di Gemito del 1883 (e quindi, per via indiretta, con i modelli di quest'ultimo, lo *Pseudo Seneca* e l'*Archidamo* del Museo Archeologico Nazionale di Napoli), con la sua volontà di ricreare un ritratto ellenistico riletto alla luce di una dolente e a un tempo quasi caricaturale contemporaneità. Altre parentele gemitesche si impongono a un primo sguardo. Il *Vecchio barbuto* è vicino, per impostazione e modellazione, al volto del *Meissonnier a figura intera* del 1879; il *Boscaiolo del Cansiglio*, nella sua modellazione fratta e tormentata, al *Ritratto di Domenico Morelli* (1873),



qui esposto (cat. 18) proprio per testimoniare il ritorno, a sessant'anni di distanza, di un implacabile naturalismo e di una tecnica di modellazione e di fusione esibita in tutto il suo virtuosismo. Isolatosi nel 1887, nel pieno della sua fortuna critica e mercantile, a causa di un esaurimento psichico che si trasformerà in malattia mentale, riapparso brevemente, e in clamorosa controtendenza rispetto ai tempi, con le opere inviate alla Biennale di Venezia del 1920 (i medaglioni del ciclo di Alessandro Magno), morto nel 1929 Gemito rientra nel dibattito artistico contemporaneo quando Ugo Ojetti, nel 1925, pubblica su "Dedalo" alcuni suoi ritratti inediti che additano agli scultori coevi la via dell'abbandono di valori plastici puri ("una plastica fluida, una mano ferma, un dominio dei contorni svaporanti sullo sfondo"²⁴).

Nel 1932, quando la Biennale di Venezia gli dedica una cruciale retrospettiva nella quale compare il ritratto di Morelli esposto in questa mostra, i tempi di un confronto con la sua scultura sembrano definitivamente maturi. Sergio Ortolani, introducendo la sala in catalogo, lo presentava con toni che si

possono applicare alle più moderne teste anni trenta, da Martini a Manzù: "Pittore, in una età di pittori, egli cercava il brivido dell'espressione nel chiaroscuro fuggente che s'insinua, e vela quasi, come un nobile sguardo, la forma dei volti"²⁵. L'anno precedente Raffaello Giolli, in un fascicolo della rivista milanese "Poligono" che fu acquistato da Furlan e si conserva ancora nell'archivio familiare, si dichiarava stupito dalla "sensazione di tremenda umanità" suggerita per via quasi tattile dalla "carne calda ed ermetica nei chiaroscuri delle palpitanti narici e delle turgide labbra"²⁶. Furlan era sicuramente appassionato di Gemito: tra i suoi libri si ritrovano le monografie di Vittorio Ricciuti (*Vincenzo Gemito*, Modernissima, Milano 1920), di Salvatore di Giacomo (*Vincenzo Gemito*, Alfieri e Lacroix, Roma 1923) e soprattutto, datata 1938 (lo stesso anno del *Boscaiolo del Cansiglio*), la prima edizione di quella *Seconda vita di Gemito* di Alberto Savinio (*Modernissima*, Roma 1938) che faceva dell'artista napoletano un oggetto di confronto diretto con temi della più accesa modernità. Ma forse il Gemito che più piaceva a Furlan

era quello, di nativa forza plastica, che l'aneddotica più divulgativa aveva a lungo celebrato: in un numero della "Lettura" del 1905 ritrovato nell'Archivio Furlan, Gemito era letto come "una vera forza della natura: libero e selvaggio, vergine e profondo", capace di sdegnare "il marmo, che è la purità gelida e caduca, contro la potenza del bronzo, che è la violenza e l'eternità, il bronzo, nato dalla fiamma" e appassionato interprete della "poesia dei figli del popolo e dei figli del mare"²⁷.

Il secondo dei riferimenti è quello di Auguste Rodin, un nome con cui alcuni scultori italiani iniziano a fare i conti dopo il lungo oblio che era sceso sul suo nome dopo la morte, nel 1917: a una generazione che si poneva come obiettivo una nuova, più misurata riflessione classicista, il maestro francese, a lungo amato e imitato, era sembrato un esempio negativo di esasperato romanticismo, di vuota retorica sentimentale, in cui si mescolavano con troppa disinvoltura l'impianto plastico michelangiolista e gli stilismi liberty. Ma, verso il 1930, Rodin riprese quota in Italia: a lui tornarono quasi inevitabilmente coloro (Romanelli e Messina tra i primi) che vollero ritentare un ritorno all'osservazione naturalistica, alla misurazione diretta con il modello vivente.

Esiste qualche prova che documenta la passione di Furlan per Rodin. Da un vecchio fascicolo dell'Istituto Italiano di Arti Grafiche, *L'Arte mondiale alla V Esposizione Internazionale di Venezia* del 1903, egli ritagliò le pagine in cui Vittorio Pica spiegava al pubblico della Biennale la poetica del rilievo plastico rodiniano; ancora più significativo è l'acquisto del libro del 1937 di Emile-Antoine Bourdelle intitolato *La Sculpture et Rodin*, in cui l'antico allievo rendeva un commosso omaggio al maestro negli anni più cupi della sua dimenticanza. Del Rodin ritrattista, dal vero, Furlan conosceva probabilmente solo la *Maschera dell'uomo dal naso rotto* (cat. 19), esposta al Museo Mussolini di Roma perché acquistata dal Comune alla Secessione romana del 1914: sembra di capire, da una lettera alla moglie, che visitò solo nel 1940 la Galleria Nazionale d'Arte Moderna²⁸ e quindi a quella data non aveva ancora visto il cruciale ritratto di Jules Dalou, lì presente dal 1911; più difficili da decodificare per la monumentalità turgida e la retorica sopra le righe gli dovettero sembrare il *Pensatore* e i *Borghesi di Calais* a Ca' Pesaro, a Venezia. È interessante, e reso possibile in

questa mostra, il confronto tra il *Bosciaio del Consiglio* di Furlan e la *Maschera dell'uomo dal naso rotto* nell'esemplare romano: Furlan sembra ispirarsi all'illustre precedente, il ritratto fondativo della poetica rodiniana di realismo estremo temperata da echi antichi (una testa di Seneca) e rinascimentali (il ritratto michelangiolesco di Daniele da Volterra) nella fronte solcata dalle rughe, nell'espressione nobile e dolente, nella modellazione particolare delle guance e della tempia. Ma anche il nobile disegno, da busto cinquecentesco, del *Ritratto di Jean-Paul Laurens* (1881) (fig. 6) può essere messo in conto tra i riferimenti per il *Vecchio barbuto*; e, in generale, la finezza dei tratti, l'acuta interpretazione psicologica, l'aria da scultura antica, senza tempo della *Testa di Alphonse Legros* (del 1881-1882), presente in questa mostra (cat. 20) grazie alla generosa

disponibilità del Musée Rodin di Parigi, rappresenta bene uno stilismo che negli anni trenta appariva francamente fuori moda con cui il Furlan ritrattista volle misurarsi.

A testimonianza della fortuna italiana dei ritratti di Rodin nel quarto decennio del secolo si è scelta per questa mostra (accanto alla *Testa di pugilatore ferito* di Romanelli, nella sezione precedente) una declinazione lievemente diversa da quella di Furlan. Carlo Rivalta è un artista fiorentino della generazione precedente a quella di Furlan: era nato nel 1887 e aveva fatto in tempo ad apprezzare Rodin al culmine della sua fama. La sua vicenda stilistica è contraddistinta dal passaggio dalle cadenze realiste degli esordi a un monumentalismo più classicista; era, inoltre, un personaggio cruciale nella didattica della scultura del tempo perché teneva, dopo Trentacoste, la cattedra all'Accademia

di Firenze. Il suo *Ritratto di Felice Carena* (cat. 21), del 1936, è in esplicito dialogo con il *Dalou* di Rodin (fig. 5): lo stesso volto affilato, lo stesso accenno di nudità eroica, l'analogo rapporto tra osservazione dei particolari e trasfigurazione museale, in una chiave donatellesca, degli stessi. Visitando la Biennale di Venezia del 1936 Furlan fu talmente colpito dal busto bronzeo di Rivalta da acquistarne la grande foto Giacomelli, messa in vendita per l'occasione. La lieve stilizzazione espressiva, la rapida, quasi stenografica, resa dei colpi di stecca sui capelli, la barba, i peli del petto non inficiavano la nobile compostezza del volto, il suo sapore da ritratto rinascimentale. Questa, una maggiore sintesi espressiva, sembrava nel 1936 essere la direzione intrapresa da Furlan quando cominciò ad affrontare il tema, insidioso perché irto di pericoli classicisti, delle teste e dei busti marmorei.

¹ U. Nebbia, *La mostra dei Sindacati a Ca' Pesaro*, in "Emporium", settembre 1930, p. 188.

² U.E. Imperatori, *Profili di artisti: Ado Furlan*, in "Lo Scultore e il Marmo", 7 giugno 1933.

³ In AFS è conservato il testo dattiloscritto dell'articolo, con l'elenco delle illustrazioni previste.

⁴ N. Stringa, *La scultura a Venezia e nel Veneto: appunti per una rilettura*, in E. Crispolti, M. Masau Dan, D. De Angelis (a cura di), *Arte e Stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie (1927-1944)*, catalogo della mostra (Trieste, Museo Revoltella, marzo-giugno 1997), Skira editore, Milano 1997, p. 111.

⁵ Lettera di Ado Furlan a Ester Scaini del 20 marzo 1940, in C. Furlan, C. Griggio (a cura di), *Ado Furlan. Eterna Roma. Lettere a Ester 1936-1942*, Forum, Udine 2004, p. 129.

⁶ D. Terra, *Appunti sulla scultura del Novecento*, in "Il Tevere", 25 marzo 1929.

⁷ P. Torriano, *La Seconda Mostra del Novecento Italiano*, in "L'Illustrazione Italiana", I, 1929, p. 534.

⁸ P. Torriano, *Romano Romanelli*, Hoepli, Milano 1931, pp. 13-14.

⁹ U. Ojetti, *Raffaello e altre leggi*, Treves, Milano 1921, p. 9.

¹⁰ R. Longhi, *Due scultori alla mostra romana degli artisti sindacati*, in "L'Italia Letteraria", 21 aprile 1929.

¹¹ L. Venturi, *Arturo Martini*, in "L'Arte", XXXIII, VI, 1930, p. 576.

¹² L. Vitali, *Marino Marini*, Hoepli, Milano 1937, p. 9.

¹³ L'informazione in e.z. [Zorzi], *La mostra di Brunetta-Furlan a Pordenone*, in "Gazzetta di Venezia", 11 maggio 1939: "una maschera, che potrebbe essere quella d'un grande ispirato, d'un apostolo, d'un eroe, ed è quella d'un grande delinquente".

¹⁴ R. Bianchi Bandinelli, *Il "Bruto Capitolino" scultura etrusca*, in "Dedalo", 1927-1928, p. 10.

¹⁵ AFS, lettera senza data [ma 6 giugno 1932] di Leone Minassian ad Ado Furlan.

¹⁶ AFS, lettera di Leone Minassian ad Ado Furlan del 9 giugno 1932; la lettera sarà pubblicata e commentata in G. Dal Canton, *Rapporti tra pittori e scultori nella Venezia degli anni trenta e dei primi anni Quaranta*, in F. Fergonzi, C. Furlan (a cura di), *Ado Furlan nella scultura italiana del Novecento*, Forum, Udine in c.d.s.

¹⁷ In particolare E. Zanzi, *Alla Biennale di Venezia. Alcuni esempi di bellezza sportiva*, in "Gazzetta del Popolo", 7 maggio 1930; U. Ojetti, *La XVIII Biennale a Venezia. Gli scultori italiani*, in "Corriere della Sera", 12 maggio 1932, e l'introduzione firmata B.F. alla *Mostra personale dello scultore Francesco Messina*, Galleria Milano, Milano 1933.

¹⁸ AFS, lettera di Ado Furlan a Isidoro Bragadin del 23 novembre 1933.

¹⁹ AFS, lettera di Ado Furlan a Isidoro Bragadin del 17 marzo 1934.

²⁰ AFS, lettera di Isidoro Bragadin ad Ado Furlan [ottobre 1932].

²¹ G.Ch., *Pordenone. Visitando la mostra d'arte*, in ritaglio stampa non identificato, 20 aprile 1933, AFS: "Furlan [...] plasma, con mano sicura, eloquenti teste in cera".

²² L. Damiani, *Max Piccini*, in E. Crispolti (a cura di), *Dino, Mirko, Afro Basaldella*, catalogo della mostra (Udine, Galleria d'Arte Moderna, giugno-ottobre 1987), Mazzotta, Milano 1987, p. 264.

²³ E. Manzato, *La scultura e il bianco e nero alla Sindacale Friulana*, in "Il Gazzettino", 6 gennaio 1937.

²⁴ U. Ojetti, *L'arte di Vincenzo Gemito e sette ritratti inediti*, in "Dedalo", 1924-1925, pp. 326-327.

²⁵ S. Ortolani, *Mostra Individuale retrospettiva di V. Gemito*, in XVIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Catalogo, Venezia 1932, p. 56.

²⁶ R. Giolli, *Gemito*, in "Poligono", V, 1, gennaio 1931, p. 34.

²⁷ E. Moschino, *La follia d'un grande artista. Vincenzo Gemito*, in "La Lettera", marzo 1905, p. 239.

²⁸ Lettera di Ado Furlan a Ester Scaini del 20 marzo 1940, in C. Furlan, C. Griggio (a cura di), *op. cit.*, p. 126.