

VI. Gli anni romani (1939-1942)

1. Ado Furlan, *Uomo che atterra un toro*, 1942
(Archivio Furlan, Spilimbergo)

2. L'ingegner Luigi Bordiga e la moglie, con il ritratto scultoreo di Ado Furlan
(Archivio Furlan, Spilimbergo)



Trasferire studio e attività da Pordenone a Roma rappresentò per il Furlan degli anni trenta un desiderio costante che si trasformò in una vera e propria ossessione personale. Questo desiderio era fondato in primo luogo su calcoli legati alla propria carriera d'artista. A Roma, fin da inizio decennio, erano aperti i più importanti cantieri architettonici del regime, con cospicue possibilità di lavoro per gli scultori; erano attivi i due più potenti scultori del Friuli e della Venezia Giulia, Aurelio Mistruzzi e Attilio Selva, pronti a favorire gli artisti della loro regione; si erano trasferiti i giovani friulani più promettenti (Mirko Basaldella e Silvio Olivo sono quelli con cui Furlan tenta i primi contatti e che Furlan guarda con un atteggiamento misto di ammirazione e di dichiarata competitività); esisteva, infine, un florido mercato di opere decorative alimentato dalle nuove abitazioni private dei gerarchi del regime, degli alti funzionari di stato e dei nuovi ricchi.

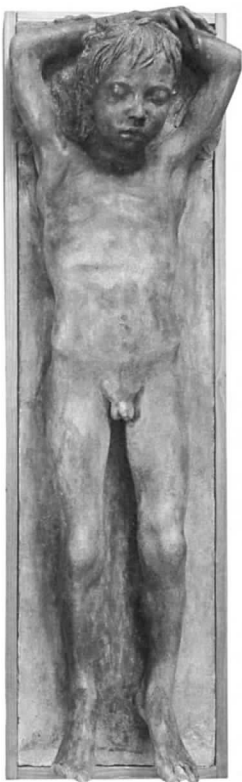
Ma Roma attirava Furlan anche e soprattutto per un diverso motivo. Nella capitale si viveva in un ambiente di con-

tinuo scambio, di inevitabile permeabilità tra antico e moderno (il Foro Mussolini, la Casa Littoria, la Casa Madre dei Mutilati, la Città Universitaria, i progetti per l'E42) che doveva sembrare esaltante a chi, come Furlan, era convinto della sostanziale assenza di fratture tra l'arte del passato e quella del presente. Un mondo opposto, nella sua percezione, alla Milano degli architetti modernisti, dominata dalla repentina conversione del "Novecento" in razionalismo, dello scetticismo un po' snob dei collezionisti, dal mercato artistico più calcolatore e aggiornato sulle mode internazionali, quel gusto che transitava negli interni mensilmente illustrati da "Domus" e "Casabella".

Crede che la più chiara testimonianza del significato che Roma rivestiva per Furlan si possa ritrovare in una lettera scritta alla moglie nel dicembre 1936, in un momento in cui la prospettiva di un soggiorno nella capitale sembrava farsi più concreta: dopo aver visitato la piacentiniana Casa Madre del Mutilato, ammirato statue e affreschi, schizzato infine dal vero figure di soldati che sa-

rebbero venuti utili per il tempio-ossario di Udine spiegava il suo entusiasmo per la città in questi termini: "Qui fatti due passi in questo o tale altro sito si trovano gli spunti sufficienti per fare un paradiso di cose. E poi non bastano gli spunti; se ti occorre un qualsiasi particolare in qualsiasi movimento di qualsiasi tipo o natura qui c'è tutto. Ecco come viene facilitato il compito di tanti artisti, i quali traducono con facilità dopo essersi basati su queste opere eterne". Tre anni prima, in un breve soggiorno nella capitale per il conseguimento del diploma di insegnante di disegno, non aveva resistito a "correre giorno e notte per tutte le chiese e piazze per fare schizzi". Con il passare degli anni Roma era diventato un luogo familiare: l'amore per le opere antiche coltivato attraverso i libri d'arte ha fatto sì che, una volta a Roma, gli sembri "di vivere in un ambiente conosciuto da anni".

Gli impegni di famiglia, moltiplicatisi dopo la nascita dei due figli Italo e Giannino, la conduzione del laboratorio marmistico paterno, il concorso per



3. Ado Furlan,
Italo dorme, 1940-1941



4. Arte romana,
sarcophago con geni
simboleggianti la morte
(da E.Q. Visconti, *Il museo
Pio Clementino illustrato
e descritto*, VII, 1822)

il tempio-ossario di Udine, le commissioni di statuaria religiosa lo trattengono invece a Pordenone fino al 1939, quando lo scultore decide di ripresentarsi a quel concorso per la borsa di studio Marangoni dove si era classificato secondo nell'edizione precedente del 1936 alle spalle di Silvio Olivo. La borsa, istituita nel 1907 dal Comune di Udine con il lascito di Antonio Marangoni, fondatore della Galleria d'Arte Moderna di Udine, era stata fin lì vinta da friulani che avrebbero poi fatto carriere importanti nell'arte (a cominciare da Mistruzzi nella prima edizione del 1908; poi, tra gli scultori, Pietro Cassutti, Geminiano Cibau, Celestino Giampaoli, Giovanni Miconi, Silvio Olivo). Lo statuto prevedeva che il vincitore, con le circa cinquemila lire dell'appannaggio annuo, trascorresse almeno nove mesi a Roma presso lo studio di qualche importante artista o con la frequenza di corsi accademici, e questa fu l'occasione che offrì a Furlan l'occasione di ritentare, con successo, l'avventura romana. Nella sua prospettiva era presente la riunificazione della famiglia a Roma, da

lui considerata "un'altra madre sublime" per i suoi figli⁴.

Nel concorso per la borsa Marangoni del 1939 Furlan si impose su concorrenti scultori non temibilissimi (Lino Zin, Mattia Guerrino Monassi, Primo Maggiotto) e un giurato accorto come Attilio Palafacchina, docente di scultura al Regio Istituto d'Arte di Venezia e animatore della stagione déco in Italia, non poté non apprezzare le doti di sicurezza e maturità del candidato: la relazione della commissione (composta anche da Teo Giannotti, Firmino Toso e Carlo Someda De Marco) non ebbe dubbi ad assegnargli la borsa per il solido curriculum e i saggi e i lavori presentati⁵. Più interessante della stringata motivazione è osservare l'extempore plastico che Furlan realizzò come prova di esame il 24 marzo 1939 in un arco di sette ore: è la copia dal vero di una testa di uomo barbuto, oggi conservata alla Galleria d'Arte Moderna di Udine, ed esposta in questa mostra (cat. 48). Si tratta di una esecuzione dai forti accenti romantici, di un appassionato realismo provocatoriamente antinovocento, che voleva dimostrare a un tempo una sicura padronanza tecnica e una personalità irriducibile alle mode correnti: il suo rifiuto del sintetismo plastico (che era moneta corrente per prove di questo genere) era una dichiarazione di incorrotta fedeltà al grande modello rodiniano.

La borsa Marangoni prevedeva, come primo saggio da inviare da Roma, una copia tratta da un modello greco, romano o rinascimentale. Furlan copiò un busto antico di età severiana (l'originale è conservato ai Musei Vaticani, due copie di età rinascimentale alla Galleria Colonna e al Museo Capitolino), probabilmente dal calco del Museo Nazionale della Civiltà Romana: il busto era allora riconosciuto come un Lucio Elio Cesare dell'età di Galliano e piacque al-

l'artista per la bella "testa ricciuta". È interessante confrontare la testa di Furlan con la copia del Vitellio presentata per la stessa occasione, tre anni prima, da Silvio Olivo (un modello che ebbe una importante tradizione di copie moderniste, a partire da quella realizzata nel 1894 da Medardo Rosso): si misura con precisione la distanza tra una concezione, quella di Olivo, concentrata sul significato del blocco plastico, sull'espressività sintetica della massa, e una, quella di Furlan, fiduciosa nelle possibilità di far rivivere nel presente l'energia espressiva della modellazione antica, magari rileggendola attraverso eleganze lineari da ultimo Gemitto, quello dei medaglioni con i ritratti di Alessandro Magno.

Giunto a Roma il 14 novembre 1939, Furlan vi rimase tre anni, fino al dicembre 1942, con qualche rientro stagionale (le feste natalizie; quelle pasquali del 1942; qualche settimana nel giugno 1940, nel novembre 1941, nel marzo e nell'estate 1942) e una più lunga interruzione, dal dicembre 1940 al luglio 1941. Durante questo triennio egli condivise in un primo tempo lo studio di Marino Mazzacurati (in via Margutta 48); poi quello di Luigi Montanarini (nella stessa via Margutta al 51), occupando saltuariamente, dal febbraio al novembre 1942, lo studio di Pericle Fazzini nel periodo in cui quest'ultimo era a Zara in servizio militare. Il soggiorno romano è la fase meglio documentata dell'intera vita di Furlan. Molte notizie sono infatti contenute nelle lettere inviate con cadenza settimanale dallo scultore alla moglie e alla famiglia, rimasta a Pordenone, oggi edite a cura di Caterina Furlan e Claudio Griggio; inoltre, importanti informazioni sulla situazione artistica della capitale durante le assenze di Furlan si ricavano dalle lettere a lui spedite a Pordenone dagli amici romani, principalmente Fazzini, Savelli e Montanarini, di prossima pubblicazione.



5. Ado Furlan, fontana del Cinghiale, particolare, 1941-1942

6. Arte romana, copia di un bronzo lisippeo, Cinghiale, Firenze, Galleria degli Uffizi

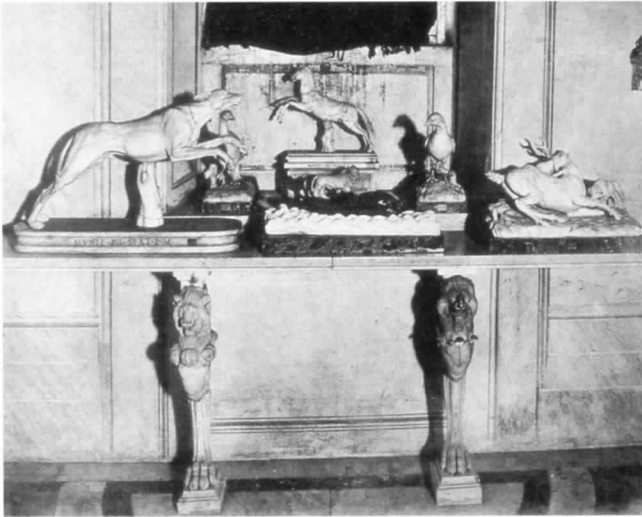
Questi epistolari costituiscono una importante testimonianza di storia della condizione artistica di metà secolo in Italia: la loro lettura permette di ricostruire nei dettagli, per uno scultore che tenta l'avventura nella capitale, le difficoltà iniziali, gli inevitabili compromessi, la costituzione di una rete di alleanze, la sequenza dei successi e delle delusioni. Il motivo ricorrente è la volontà di resistere a Roma a ogni costo: l'esempio da seguire è quello del ben ambientato Silvio Olivo, quello negativo è rappresentato dall'amico Emilio Caucigh, che, nel novembre 1941, riparte per Udine

perché non ha saputo aspettare il momento opportuno. Il patto tacito tra gli amici è di non allontanarsi: vivere a Roma, scrive Montanarini a Furlan nel gennaio 1941 dopo un rientro provvisorio di quest'ultimo a Pordenone, serve sostanzialmente a "curare gli affari" perché "non si può abbandonare questo centro di attività per troppo tempo senza rischiare di perdere il giro di una attività che costa tanto a procurarsi".

Seguendo la falsariga degli epistolari è possibile percorrere il soggiorno romano di Furlan lungo tre motivi dominanti.

Il primo motivo è l'elaborazione di una strategia prima di sopravvivenza, poi di affermazione. Uno scultore giunto a Roma dalla provincia deve iniziare a lavorare su commissioni ottenute in precedenza (prima di tutto quelle per le decorazioni della Casa del Fascio di Pordenone, che lo accompagneranno per più di un anno; poi il ritratto ad altorilievo di monsignor Branchi): così gli aveva, infatti, consigliato l'esperto Mistruzzi nel 1936 ("accumulare [a Pordenone] tre o quattro ordinazioni e venire a svolgerle a Roma, che per aiuti nel campo della scultura è unica al mondo"⁸). Se, com'è il caso di Furlan, questo scultore è in qualche modo titolare di una attività artistica nel luogo di provenienza (il laboratorio marmistico paterno), egli può continuare a seguire, per lo più per lettera e con disegni, i lavori che sono lì via via ottenuti, magari sottolineando presso i committenti il valore aggiunto della residenza romana del progettista: a chi ha commissionato a Pordenone la tomba per la famiglia Tomadini va fatto ben capire che "l'originalità del lavoro sta nella modernità e nelle esperienze che io ò [sic] acquistato qui a Roma", non ultima quella sottile bellezza che "sta nella intonazione dei marmi che sono severi, tutti giocati sul bianco e nero" e che Furlan dimostra di aver imparato dalle soluzioni di Luigi Moretti nella Palestra del Duce⁹. Il passo parallelo a questo è la scelta di aiutare artisti amici nella realizzazione dei loro monumenti (Mazzacurati per il concorso al monumento a Pio XI; per i rilievi per la Mostra d'Oltremare a Napoli; per una commissione decorativa avuta da Armando Brasini): così Furlan innesca una rete di solidarietà con gli artisti che l'hanno accettato nel loro gruppo e inizia a realizzare i primi incassi. Il passo successivo consiste nell'acquistare visibilità presso il mondo artistico attraverso una mostra di galleria, nella fattispecie quella della Barcaccia in piazza di Spagna che inaugurerà

nel febbraio 1940: si tratta di una galleria alla moda, con spiccata vocazione commerciale con cui è entrato in contatto Franco Brunetta attraverso sue amicizie romane¹⁰: le spese di Galleria (1600 lire) sono affrontate accogliendo altri artisti veneti e friulani (oltre a Brunetta e Furlan, il pittore veneziano Fioravante Seibezzi e gli acquafortisti Giovanni Giuliani e Virgilio Tramontin che snaturano un po' la selezione). Più che non il riscontro di mercato (la vendita di una testa bronzea a un avvocato collezionista), interessano a Furlan le recensioni a stampa e le visite di personaggi di riferimento dell'ambiente artistico romano. La strada espositiva non procura però le sperate soddisfazioni: la ventilata mostra dell'anno successivo alla Galleria di Roma, un luogo di ben altra centralità nel sistema romano, non avrà luogo; quella programmata nel gennaio 1943 presso la Galleria delle Terme cadrà troppo in ritardo per la partenza al fronte del dicembre 1942. L'unica vera soddisfazione con le mostre Furlan l'avrà con l'invito alla X Sindacale Laziale del 1942 (dove sono presenti praticamente tutti gli artisti romani iscritti al Sindacato) e l'acquisto da parte del re della maschera di Giannino ridente (cat. 58). Dopo la mostra alla Barcaccia, i tempi sembrano maturi per potersi assicurare un sospiro "lavoro in proprio". Il primo rientra nella routine del tempo e riguarda pannelli, decorazioni e plastici commissionatigli dal Ministero delle Comunicazioni per il Padiglione dello Stato alla Fiera di Padova¹¹, con relativo pagamento. È a questo punto che il sistema artistico della capitale comincia ad accorgersi dello scultore, ammirato per la sua duttilità e la sua innata qualità di decoratore. Un contatto con un ingegnere potente, Luigi Bordiga, nipote del presidente dell'Accademia di Venezia e a Roma direttore dell'impresa edilizia Innocenti-Pestalozza, gli procura il primo importante contratto, con una sorta di assunzione a giornata a lire cinquanta fisse per lavori "consoni, o circa, al mio mestiere"¹² (che, nel 1942, aumentano, ma per le dinamiche di inflazione, a 2500 al mese per il solo pomeriggio): si tratta di pannelli disegnati per ville signorili, rilievi per fontane, statue decorative di bagnanti per ninfei, formelle per Via Crucis, stemmi di santi, persino disegni di arredamenti. Ma qualche mese più tardi, nel novembre, l'impresa gli commissiona anche uno studio autonomo per l'intera decorazione dell'atrio dell'ospedale di Aosta. Furlan si inserisce, insomma, in una nicchia di mercato



7. Roma, Musei Vaticani, Sala degli Animali, particolare (da W. Amelung, *Die Sculpturen des Vatikanischen Museums*, I, 1903)

8. Arte romana, copia di originale ellenistico, *Meleagro*, Roma, Musei Vaticani, Sala degli Animali

che apprezza due sue particolarità non comuni nell'ambiente degli artisti, per lo più autodidatti, dell'area della scuola romana: la naturale abilità di ornata, acquisita attraverso solidi studi regolari di fatto mai sconfessati; e il rigore disegnativo, e l'autonomia di progettista, che gli provengono dall'aver frequentato la facoltà veneziana di architettura. La sospensione delle mostre tematiche

a seguito delle economie erariali dopo l'entrata in guerra dell'Italia lo spinge a isolati, e poco fruttuosi, tentativi di inserirsi da solo sul mercato della scultura celebrativa: un grande ritratto di Balbo, eseguito dopo la morte dell'aviatore, è quasi finito nel novembre (e verrà pubblicato sul "Lavoro Fascista" del 19 dicembre 1940) ma non troverà acquirente. Il passo successivo, e in certo senso decisivo, è quello dell'accesso alle grandi commissioni dei cantieri edilizi (Foro Mussolini, Casa Littoria, E42) per i quali proseguono i lavori anche dopo il giugno del 1940. In questo senso è impressionante la catena di relazioni messe in moto per arrivare a Cipriano Efisio Oppo, a capo del potente Sindacato Artisti Fascisti e segretario generale dell'E42: il friulano Celso Costantini (vescovo e segretario della Congregazione per l'Evangelizzazione dei Popoli) lo introduce presso la sede della Propaganda e Fede per contattare un tale architetto Facchini, a sua volta prossimo all'architetto Ernesto Puppo, braccio destro di Oppo. Il "tanto sognato colpo"¹³, cioè la commissione importante, arriva per altre vie il 23 luglio del 1941: è "un lavoro per il Foro Mussolini"¹⁴ commissionato dal potentissimo Luigi Moretti, che il 16 agosto sceglie nel suo studio i bozzetti della fontana dei Lupi e del Cinghiale. Parallela a questa scalata è la ricerca di un posto da insegnante, una soluzione che possa garantire un minimo di stabilità economica. Approdato a Roma convinto di trovarvi una madre generosa, lo scultore annovera, tra i propri obiettivi raccontati alla moglie, quello di "accaparrare un posto in qualche scuola, che accoppiato a qualche giornata da Bordiga e a qualche lavoro artistico [permetta di ricavare] quello che occorrerà per te e bambini"¹⁵: le relazioni maturate nel 1941 gli consentono l'assunzione in servizio, nel settembre, come insegnante di plastica al Convitto Nazionale Vittorio Emanuele II e, nel gennaio 1942, un incarico come assistente di Luigi Montanarini al Liceo Artistico di Roma. Quando i tempi si fanno più cupi, nel 1942, la sua passione erudita per la storia dell'arte gli fa prospettare un tentativo di commercio di opere d'arte antica (dal Friuli al collezionista romano Ettore Parizzi) con discreti risultati.

Il secondo motivo è quello della tessitura della rete di relazioni umane con colleghi artisti ma anche con coloro che ad altro titolo (critici, architetti, collezionisti) fanno parte del contesto più allargato entro il quale si muove l'artista. È questa, con gli occhi di oggi, la zona più

difficile da valutare del soggiorno romano perché in essa si mescolano ambienti a prima vista inconciliabili, quello di "Primato" e dell'evoluzione realista della scuola romana (la mostra alla Barcaccia sarà recensita, e positivamente, da Renato Guttuso) e quelli del fascismo più ultranzista e antimodernista (il giornalista Vittore Querel del "Lavoro Fascista", il critico Giuseppe Pensabene del "Tevere", lo stesso che aveva attaccato frontalmente le degenerazioni sioniste e bolscevizzanti del Novecento; il mensile "Stirpe"). Nelle lettere è ben avvertibile un clima di palpabile solidarietà tra colleghi che condividono la medesima avventura, con cordiali cooperazioni nelle faccende minute di scultori (imballe opere, supervisioni di fusioni o formature), segnalazione di lavori, condivisioni di amicizie influenti ("L'ambiente artistico romano è terribile. Vi sono lotte intestine insanabili, il protezionismo assume aspetti di bassi tempi"¹⁶). Un capitolo a parte di questa vicenda è occupato dai rapporti con gli architetti (non solo quel Luigi Moretti che darà sostanzialmente il senso al soggiorno romano con la commissione delle due fontane per il Foro Mussolini, ma anche Pietro Zanini per le decorazioni della Casa del Fascio di Pordenone), ormai contrassegnati, da parte di Furlan, dall'arrendevolezza di chi ha ben capito l'incontrastabile superiorità gerarchica di questi. Quello che le lettere non dicono, al di là della cordialità reciproca, della *bohème* allegramente condivisa, è la difficile sintonia di Furlan rispetto a quanto fanno gli artisti a lui più vicini. Le teste spedite a Roma da Pordenone per la mostra alla Barcaccia riscuotono "lieto successo"¹⁷ presso gli artisti romani perché plasticamente ben modellate e lontane dalle aborrite sintesi decorative del Novecento milanese o dalle troppo accademiche stilizzazioni lineari dei fiorentini. Ma se si confronta il tono della selezione di Furlan alla Barcaccia con quanto espongono, un mese prima, gli artisti da lui frequentati (Guttuso, Guzzi, Montanarini, Tamburi, Ziveri, Fazzini) a quella cruciale trentunesima esposizione del 31 gennaio 1940 alla Galleria di Roma si vede una distanza difficilmente colmabile. Certo, Furlan poteva essere latamente associato a quel "romanticismo classico" invocato a introduzione di catalogo da Virgilio Guzzi ("Altro che ironia: passione [...] Amore del movimento, movimento delle linee; palpito di colore; amore del chiaroscuro, un chiaroscuro tonale, fatto tutto di colore [...] Nostalgia d'una letteratura, inclinazio-



9. Ado Furlan, fontana dei Lupi, 1941-1942 (Archivio Furlan, Spilimbergo)

ne a dare un senso letterariamente pregnante a ogni invenzione. Romanticismo come disposizione a farsi comunicativi, credenti in una naturale animazione delle cose¹⁸); e la sua appassionata indagine del modello reale poteva essere interpretata come un segno di ritorno a una umanità da troppo tempo assente nell'arte moderna. Ma la mostra alla Barcaccia ha rivelato, nella prospettiva romana di giudizio, uno scultore forse troppo abile tecnicamente, e stilisticamente un po' dispersivo, in un frangente in cui l'attenzione andava concentrata su una cifra riconoscibile, imponendola come stile interiore. Il terzo motivo conduttore delle lettere spedite da Roma è quello del lieve, ma

significativo, spostamento del centro di gravitazione dell'artista da interessi museali, di arte antica, verso una rinnovata comprensione e valutazione dell'arte moderna. Lo scultore che, tre giorni dopo essere arrivato a Roma, si precipita al Museo Nazionale delle Terme ("tutta la grande scultura romana mi ha rapito"¹⁹); che, nei mesi successivi, valuta la prima versione del ritratto di monsignor Branchi opera "potente, degna della tradizione ritrattistica di tutti i tempi" avendo preso a nologgio il calco di un ritratto di Luca della Robbia²⁰; che sembra non aver mai visitato la Galleria Nazionale d'Arte Moderna poiché, accompagnato dal direttore Roberto Papini nel marzo 1940, non tace

del suo stupore per la sua ricchezza²¹; lo stesso scultore vira progressivamente verso una consapevolezza della vera modernità. Accanto a ironie rivolte ad artisti "di gusto stravecchio" matura la ricerca di un "dolce stil novo" in "lavori di una modernità esasperata e grottesca nei quali gli amici più sensibili giurano del loro interesse" e nei quali lui stesso riconosce "qualità nuove"²². Due bozzetti in plastilina documentati da due antiche fotografie (un *Uomo che atterra un toro* - fig. 1 - e un *Uomo che lotta con un leone*) sembrano essere le uniche testimonianze sopravvissute di questa fase di ricerca.

Nei tre anni dal 1940 al 1942, e in particolare nei periodi trascorsi a Roma, Furlan lavora poco a opere da esposizione, schiacciato com'è dagli impegni decorativi e monumentali e incapace, come dovette ammettere una volta per lettera, di trovare la giusta concentrazione (per preparare un "complesso di lavori ci vorrebbe luogo e animo tranquillo, e qui l'ambiente è irrequieto"²³). È probabile però che la *Donatella* (cat. 50) esposta in cera alla mostra della Barcaccia (e assente l'anno precedente alla mostra di Pordenone) sia stata realizzata proprio nel primo periodo romano. In questo ritratto, eseguito prima in cera nella versione qui esposta, poi replicato ancora in cera, con qualche variante e poi fuso in bronzo (cat. 51), Furlan sembra ricercare un equilibrio tra le qualità espressive, di individuazione psicologica, dei bronzi di poco anteriori e l'algida distanza, il severo classicismo, dei ritratti marmorei, la *Ester* (cat. 35) in particolare. La *Donatella*, che l'artista stesso considerava il suo capolavoro, è anche la sua opera criticamente più fortunata: Giuseppe Pensabene, sul "Tevere", ne lodava il "realismo attento e non privo d'emozione" in un esperimento che non cede "alla tentazione delle leziosità pittoriche, oggi tanto spesso suggerite dalla materia"²⁴. Nei giudizi della stampa la parola "caratterizzazione" sembrava il termine chiave per spiegare la sua intenzione: Renato Guttuso, su "Primato", ammirava "una certa attitudine alla caratterizzazione" unita "alle qualità naturali dello scultore"²⁵; per Alberto Francini "la caratterizzazione dei tipi" permetteva allo scultore di superare "lo scoglio della minuziosa descrizione"²⁶. Tra i complimenti dei colleghi scultori, Furlan dovette apprezzare in particolar modo quello del vecchio Mistruzzi, secondo il quale l'opera "rivela ottime qualità plastiche"²⁷.

La *Donatella* rappresenta anche uno dei



10. Ado Furlan, fontana della Fauna dell'Impero per l'E42, 1941-1942 (Archivio Furlan, Spilimbergo)

11. Arte romana, sarcofago con scena pastorale, particolare (da "Le Arti", 1939-1940)

12. Pericle Fazzini, *Il passaggio del Mahreb*, 1939



pochi punti di vicinanza della scultura di Furlan alla plastica di Giacomo Manzù, che fu oggetto, negli stessi anni, di una generale infatuazione critica dopo i suoi successi alla Biennale del 1938 e al-

la Quadriennale del 1939. In opposizione al vacuo eroismo e alla disumanità di molta ritrattistica scultorea coeva se ne apprezzavano la raffinata assenza di aggetti, le luci trascorrenti, la rappresentazione di sottili, spesso indecifrabili momenti psicologici (il punto di trapasso tra la malinconia e il sorriso). Si poteva leggere una auspicata opposizione alla "modellazione sostenuta" in nome di "trapassi sottili, delicati del chiaroscuro, il turbamento dei sensi che si risolve in accenti squisitamente poetici"²⁸; la "tendenza alla concentrazione, alla composizione serrata, al periodo o alla strofa ben connessa e chiusa" permetteva di superare tentazioni eroiche o derive illustrative²⁹. La bronzea *Testa di donna* di Manzù del 1936 presentata in questa esposizione (cat. 52) testimonia molto bene però la distanza che Furlan interpone tra sé e questo modello che sta diventando dominante: egli, a differenza di Manzù, non scioglie nell'atmosfera i dettagli (i contorni degli occhi, delle sopracciglia e del naso sono, nella *Donatella*, invece bene incisi); solo sospende il ritratto in una indeterminatezza sentimentale che ne accentua l'aria antica, museale. Anche il ritratto della moglie dell'ingegner Bordiga (cat. 54), ceduto al direttore dell'impresa per la quale Furlan lavorò negli anni romani (che lo collocò su di un alto basamento che ci è documentato in una fotografia del tempo, fig. 2), sembra puntare meno del consueto sulla carta della caratterizzazione psicologica: ha, invece, un'aria sospesa, quasi martinianamente trasognata, e trova la sua forza espressiva in un motivo eminentemente plastico, nel contrasto tra il bel gioco chiaroscurale dei capelli e il volto paffuto.

Per il ritorno a una ritrattistica meno tipologicamente caratterizzata, sigillata in un lontano richiamo di classicità, o aristocraticamente elegante, si sono voluti proporre due accostamenti: il primo è con lo scultore che fu più vicino a Furlan negli anni romani, Pericle Fazzini; il secondo con uno scultore triestino che stava imponendosi come uno dei valori sicuri della scultura italiana verso la fine del decennio, Marcello Mascherini.

Il *Ritratto di Sibilla Aleramo* di Fazzini (cat. 55) fu esposto nella già citata cruciale collettiva di artisti alla Galleria di Roma nel gennaio 1940 (insieme al dittico del *Momento di solitudine*, al ritratto ligneo di Ungaretti e a una selezione di importanti disegni) e fu accortamente acquistato per l'occasione dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Se Furlan, com'è probabile, visitò la

mostra (nella quale esponeva anche l'altro suo amico Luigi Montanarini), dovette rimanere colpito dalla inattesa evoluzione di Fazzini. Dalla rude espressività dell'intaglio e dalle masse squadrate del *Ritratto di Ungaretti* lo scultore evolveva ora verso una nuova politezza di modellato e verso una duttile precisione di segno: sembrava, cioè, trasferire nella materia plastica lo stesso virtuoso andamento della penna nei disegni coevi, in una orgogliosa riproposizione in lingua moderna della ritrattistica berniniana (il ritratto della Aleramo guarda certamente alla *Costanza Bonarelli* del Bargello). E tutto ciò senza esibire compiacimenti museali, in un modellato "dove il sentimento dello stile possa per così dire profundarsi nella oggettiva esistenza delle cose", come ricordava Virgilio Guzzi ad apertura di mostra³⁰.

Il ritratto femminile qui presentato di Marcello Mascherini (cat. 53) raffigura la giovane storica dell'arte triestina Carlina Piperata Rebecchi, una delle protagoniste della vita culturale triestina del tempo, e fu esposto, nel 1939, a due mostre sindacali (Fiume e Padova) con rilevante successo. Il ritratto rappresenta una diversa declinazione di questo diffuso ritorno alla penetrazione psicologica in scultura. Nel 1941, in una intensa autoconfessione, Mascherini descrisse la sfida che implicava per uno scultore moderno il genere del ritratto: "l'esperienza pratica e la mia capacità interpretativa vengono rivoluzionate da quel volto che manifesta uno stato d'animo indipendente dal mio. Mi sembra quasi che il ritratto non faccia più parte della scultura, perché il fatto plastico è inferiore al fenomeno psicologico espresso dal modello. Il ritratto deve comunicare un momento universalmente inteso, uno 'stato d'animo' che bisogna fissare nell'opera, in modo che questa racchiuda appunto l'essenza universale dell'essere nel soggetto particolare". La fusione in bronzo era la tecnica prediletta, perché "l'artista sente la massa liquida percorrere i vuoti del negativo, come fosse sangue" facendo emergere "alla superficie del modellato quasi la pulsazione interiore della vera vita"³¹. Il risultato plastico è quello di una vibrazione superficiale, di un tocco quasi martellato, pittorico e trascorrente, pur nella sigillata sigla grafica del profilo.

Le due maschere dei figli Italo e Giannino ridenti (cat. 57 e 58) non furono eseguite a memoria da Furlan a Roma ma dal vero a Pordenone, durante il lungo soggiorno nella città natale della prima

metà del 1941. Nel luglio dello stesso anno, tornato a Roma, l'artista si fece spedire dalla moglie i due gessi ("in una piccola, leggera cassetina [...] Imballa bene, per bene, perché il gesso – specie d'Italo – è fragilissimo"³²); nel marzo 1942 le fece fondere in bronzo e nell'aprile le collocò nello studio di via Margutta ("le sorridenti immagini di Italo e Giannino che nel bronzo lucente, pieni di tenerezza, guardano il patino"³³). Nonostante l'intenzione di non privarsene neanche provvisoriamente per una esposizione, inviò la maschera di Giannino, con il titolo *Pescatorello*, alla X Sindacale del Lazio, dove fu acquistata da Vittorio Emanuele III per 1750 lire, fatto che procurò una comprensibile, viva soddisfazione all'artista. L'ispirazione di queste due maschere è nuova anche rispetto alla coppia di ritratti degli stessi bimbi realizzata a tutto tondo nel 1939 (cat. 38 e 39). In questi nuovi la ricerca di espressione (un riso felice di bimbo) movimentata i tratti e allontana la fissità pensosa dei precedenti; inoltre, nell'apparente continuità dei ritratti di Furlan, il *Giannino* segna un apice di distacco stilistico dai primi anni trenta: siamo qui al compimento del passaggio da una estrema indeterminazione della superficie plastica e del carattere (*Elisa Scaini, Soggetto di Lombroso*) all'estremo opposto, con una vitalità sentimentale da putto berniniano, o, specie nel caso dell'Italo, da testa di giovane satiro ammirato al Museo delle Terme.

Nel 1940 uno degli impegni maggiori di Furlan fu dedicato ai saggi per la borsa Marangoni: lo statuto prevedeva, per il secondo e terzo anno (ma Furlan ottenne la liquidazione dell'intero importo il secondo anno) non più una copia, ma due opere di invenzione dell'artista di un certo impegno dimensionale. Furlan si decise per due statue in gesso, a figura intera, dei due figli (cat. 59 e 60): la prima notizia delle due opere si ha in una lettera del marzo 1940 quando scrisse che avrebbe voluto avere presso di sé i bambini "e ricavare tre intere belle sculture da far strabiliare"³⁴. Italo Furlan ricorda che lo scultore studiò le pose dei due figli maggiori (Italo disteso supino, le braccia dietro la testa, come un Icaro caduto; Giannino dormiente, prono) a Pordenone, verosimilmente nel corso del breve rientro del giugno 1940: in una lettera alla moglie, da Roma, del 13 settembre successivo Furlan comunicò la decisione di "condurre a fine i due saggi Marangoni per incassare le 3000 lire che rimangono"³⁵. Ma l'esecuzione dei due gessi non si do-

vrebbe situare nei mesi immediatamente successivi. Con il soggiorno a Pordenone del 1941 Furlan poté studiare i modelli e condurre a fine l'esecuzione. Questi due nudi a figura intera si collocano entro un genere ben codificato. Nel saggio finale del pensionato il borista, specie se scultore, è tenuto a dimostrare l'acquisizione delle nuove abilità tecniche maturate e l'ampliamento di orizzonti stilistici che il soggiorno della borsa gli ha consentito: risultano, perciò, inevitabili una certa esibizione di virtuosismi e un generale tono alto della figurazione. Ma nonostante ciò i due gessi, oggi restaurati, rappresentano un importante momento di svolta nel linguaggio scultoreo di Furlan. Colpisce a prima vista l'amore per il dettaglio quasi donatellesco (la paziente rappresentazione della tessitura anatomica del nudo di Italo, la capigliatura di Giannino, esplicitamente neoquattrocentesca, la raffinata, virtuosistica postura dei suoi piedi) un po' inaspettato perché in antitesi rispetto alle semplificate cadenze ritmiche dei nudi maschili da lui prodotti fino a quella data, fossero essi gli sportivi di *Stirpe* o le virtù fasciste della Casa del Balilla: non credo sia casuale che, tra i libri dell'artista acquistati a Roma, si trovi la monografia in lingua tedesca su *Donatello* di Leo Planiscig del 1939. Inoltre, almeno per l'Italo, è possibile ipotizzare una memoria dall'antico per il riferimento alle due figure d'angolo del *Sarcofago con geni simboleggianti la morte*³⁶ conservato nella collezione archeologica dei Musei Vaticani (fig. 4), dove i due adolescenti si abbandonano al sonno della morte con le braccia analogamente incrociate dietro la testa. Ma l'aspetto forse più sorprendente dei nudi di Italo e Giannino è il loro tentativo di stabilire un dialogo con la situazione artistica, pittorica più che scultorea, della Roma contemporanea frequentata da Furlan nel 1940. Accanto ai due gessi è stato collocato in questa mostra un *Ragazzo con la palla* del 1932 di Mario Mafai (cat. 61), un quadro che era stato esposto (con un *pendant* oggi di collezione privata romana) alla Biennale di Venezia del 1936, e che rappresenta una buona testimonianza dell'anticlassicismo che si respirava nella Roma anni trenta, con la sua disarmante antiretorica e il suo esplicito riferimento al Picasso del periodo rosa. I due bambini in gesso di Furlan condividono con i ragazzi di Mafai non solo il punto di vista da cui sono rappresentati (la figura schiacciata contro lo sfondo) o alcuni particolari della modellazione del cor-

po (la luce trascorre radente e appiattisce i volumi); essi esibiscono anche la stessa condizione esistenziale di stupefatta, quasi inconsapevole fanciullezza da età dell'oro.

Il vero punto di svolta del soggiorno romano di Furlan cade più o meno a metà del triennio, nell'agosto 1941. In quella data Luigi Moretti, il giovane e potentissimo architetto amico del duce, commissiona per il Foro Mussolini l'esecuzione di due fontane di soggetto animalista: i temi erano stati proposti dallo stesso Moretti che aveva precedentemente visitato lo studio di Furlan, rimanendo colpito dalle sue doti di decoratore. A partire da metà 1941 il lavoro di Furlan sarà specialmente concentrato sulla traduzione, nella scala al vero richiesta dal committente, di gruppi compositivamente complessi come un cinghiale morente assalito da due belve (cat. 62) e un branco di lupi che si abbeverano a una fonte (fig. 9). Nel trasporto dai bozzetti alla grande dimensione entravano in gioco problemi inediti per il Furlan scultore. Il primo era quello di prevedere una molteplicità di punti di vista per un'opera destinata alla collocazione a terra, cui lo spettatore poteva girare attorno. Il secondo, strettamente legato al primo, era quello di inventare una regia compositiva che fosse variata e coerente al tempo stesso (per uno scultore poco propenso a confessare le proprie *impasses* creative è significativo leggere, in una lettera alla moglie del novembre 1941, che il lavoro sulla fontana dei Lupi avanzava a rilento perché "il tema è un po' complesso – dieci animali – e bisogna comprenderne il 'verso'"³⁷). Infine la scelta stilistica adottata da Furlan, un classicismo di gusto cinque o seicentesco orgogliosamente antimoderno, significava un non indolore ripensamento del rapporto con le fonti antiche.

Sebbene il bacino stilistico e iconografico per le due fontane sia sostanzialmente lo stesso (le visite alla Sala degli Animali dei Musei Vaticani – fig. 7 –, alla ricerca di precisione naturalistica ed eloquenza monumentale), le soluzioni messe in atto appaiono differenti. Nella prima, la fontana del Cinghiale (fig. 6) (collocata in marmo bardiglio striato al Foro Mussolini nel dicembre 1942 e di cui è presentato in mostra il calco) Furlan sperimenta una ambiziosa sintesi di modelli: rideclina un celebre esemplare antico, il *Cinghiale* degli Uffizi (avrà modo di verificarlo dal vero due volte, a Firenze, nel 1942), contaminandolo con altre, più puntuali osservazioni fatte ai Musei

Vaticani: quella del *Cinghiale ferito*³⁸, un'opera sostanzialmente settecentesca a imitazione di gruppi venatori ellenistici del III a.C., o il *Porco* in negro antico, nella stessa sala³⁹, mentre alcuni particolari del muso, la lingua e i denti, sono quasi letteralmente ripresi dal cinghiale morto del celebre gruppo del Meleagro⁴⁰ (fig. 8). Per i due cani che assalgono il cinghiale una delle fonti di ispirazione è nei due gruppi antichi con cani che assalgono un cervo⁴¹ e non è da escludere che Furlan abbia tenuto presenti soluzioni plastiche del più osannato degli scultori animalisti dell'Ottocento, Antoine-Louis Barye. Il modello al vero in gesso della fontana dei Lupi andò distrutto, ed è oggi noto solamente attraverso alcune fotografie (fig. 9). In quest'opera Furlan sembra meno aderente ai prototipi della tradizione museale. Se la postura dei lupi nell'atto di abbeverarsi alla fonte d'acqua che cade da una rupe ha anche qui come punto di partenza

esemplari antichi (il cane che si protende verso la dea in una statua virile con le insegne di Diana dei Musei Vaticani⁴², il cane che assalta il toro ucciso nel gruppo di Mitra tauroctono nello stesso museo⁴³), l'attenzione dello scultore è concentrata sulla ripetizione del motivo, con una sottolineatura della travolgente, selvaggia vitalità delle belve che ha più di una sintonia con temi, emotivi prima ancora che visivi, della moderna scuola romana. In questa direzione si situa uno dei più interessanti bozzetti prodotti da Furlan per l'E42 con la fontana della Fauna dell'Impero, oggi documentato da una fotografia d'epoca (fig. 10). L'andamento paratattico della rappresentazione (animali e piante si susseguono gli uni accanto agli altri, e gli uni sopra agli altri, senza il minimo accenno di cubatura prospettica) rimanda esplicitamente alla tecnica compositiva dei bassorilievi romani. In questo caso credo si possa riconoscere il motivo

ispiratore con una certa sicurezza. Furlan, che era un appassionato frequentatore del Museo delle Terme, dovette rimanere affascinato dal sarcofago di Iulius Achilleus con scene pastorali (inv. 125802) che era stato studiato due anni prima, in un saggio memorabile, da Enrico Arias sulle pagine di "Le Arti" (fig. 11)⁴⁴, la rivista diretta da Giuseppe Bottai che puntava a trovare un filo comune tra gli studi storico-artistici e le ricerche degli artisti contemporanei. Lo scultore che, a partire da questa fonte, ripercorre il tema di una flora e di una fauna favolose, le stacca dal fondo con uno stile plastico scabro e quasi espressionista, affolla lo spazio della rappresentazione di presenze arcaiche e un po' emblematiche, è il Furlan più vicino alla lingua scultorea moderna che si pratica a Roma, quella che aveva trovato uno dei modelli decisivi nel *Passaggio del Mahreb* dell'amico Fazzini (fig. 12) esposto alla Quadriennale romana del 1939.

¹ Lettera di Ado Furlan a Ester Scaini del 13 dicembre 1936, in C. Furlan, C. Griggio (a cura di), *Ado Furlan. Eterna Roma. Lettere a Ester 1936-1942*, Forum, Udine 2004, p. 94.

² AFS, lettera di Ado Furlan a Ester Scaini del 1° marzo 1933.

³ Lettera di Ado Furlan a Ester Scaini del 16 dicembre 1936, in C. Furlan, C. Griggio (a cura di), *op. cit.*, p. 95.

⁴ Lettera di Ado Furlan a Ester Scaini del 24 novembre 1940, *ivi*, p. 197.

⁵ La relazione in I. Reale, *Le borse di studio della Fondazione Artistica Marangoni di Udine*, in F. Fergonzi, C. Furlan (a cura di), *Ado Furlan nella scultura italiana del Novecento*, Forum, Udine in c.d.s.

⁶ Lettera di Ado Furlan a Ester Scaini del 10 dicembre 1939, in C. Furlan, C. Griggio (a cura di), *op. cit.*, p. 104.

⁷ AFS, lettera di Luigi Montanarini ad Ado Furlan del 6 gennaio 1941.

⁸ I consigli di Mistruzzi sono riferiti alla moglie nella lettera del 13 dicembre 1936 in C. Furlan, C. Griggio (a cura di), *op. cit.*, p. 93.

⁹ Lettera di Ado Furlan a Ester Scaini del 27 aprile 1942, *ivi*, p. 269.

¹⁰ AFS, lettere di Franco Brunetta ad Ado Furlan del 20 e 25 novembre 1939.

¹¹ Lettera di Ado Furlan a Ester Scaini del 25 maggio 1940, in C. Furlan, C. Griggio (a cura di), *op. cit.*, p. 146.

¹² Lettera di Ado Furlan a Ester Scaini del luglio 1940, *ivi*, p. 164.

¹³ Lettera di Ado Furlan a Ester Scaini del 18 novembre 1940, *ivi*, p. 193.

¹⁴ Lettera di Ado Furlan a Ester Scaini del 23 luglio 1941, *ivi*, p. 207.

¹⁵ Lettera di Ado Furlan a Ester Scaini del 18 novembre 1940, *ivi*, p. 194.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Lettera di Ado Furlan a Ester Scaini del 10 dicembre 1939, *ivi*, p. 106.

¹⁸ V. Guzzi, [Introduzione], in XXXI *Mostra della Galleria di Roma. Guttuso, Guzzi, Montanarini, Tamburi, Ziveri, Fazzini*, catalogo, citata in V. Rivocecchi, F.R. Morelli, Cronaca, in M. Fagiolo dell'Arco (a cura di), *Scuola romana. Artisti tra le due guerre*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1988), Mazzotta, Milano 1988, p. 249.

¹⁹ Lettera di Ado Furlan a Ester Scaini del 17 novembre 1939, in C. Furlan, C. Griggio (a cura di), *op. cit.*, p. 99.

²⁰ Lettere di Ado Furlan a Ester Scaini del 7 febbraio 1940 e del 15 febbraio 1940, *ivi*, pp. 111 e 114.

²¹ Lettera di Ado Furlan a Ester Scaini del 20 marzo 1940, *ivi*, p. 126.

²² Lettere di Ado Furlan a Ester Scaini del 16 ottobre 1942, 17 ottobre 1942, 29 ottobre 1942, *ivi*, pp. 288, 291, 295.

²³ Lettera di Ado Furlan a Ester Scaini del 10 maggio 1942, *ivi*, p. 271.

²⁴ G.P. [Pensabene], *Mostre romane. Sculture, pitture e acqueforti alla Galleria della Barcaccia*, in "Il Tevere", 21-22 marzo 1940.

²⁵ G.R. [Guttuso], *Veneti a Roma*, in "Primateo", 3, 1° aprile 1940, p. 20.

²⁶ A. Francini, *De Marchis e i cinque veneti*, in "La Tribuna", 19 marzo 1940.

²⁷ AFS, lettera di Aurelio Mistruzzi ad Ado Furlan del 30 marzo 1940.

²⁸ L. Vitali, *Lo scultore Giacomo Manzù*, in "Emporium", XLIV, 5, maggio 1938, p. 248.

²⁹ C.L. Ragghianti, *La III Quadriennale d'Arte*

Italiana, in "La Critica d'Arte", IV, 1939, p. 109.

³⁰ V. Guzzi, [Introduzione], *op. cit.*

³¹ M. Mascherini, *Le mie statue*, in "Le Tre Venezie", aprile 1941, oggi in A. Panzetta, *Mascherini scultore 1906-1983. Catalogo generale dell'opera plastica*, Allemandi, Torino 1998, p. 22.

³² Lettera di Ado Furlan a Ester Scaini del 13 luglio 1941, in C. Furlan, C. Griggio (a cura di), *op. cit.*, p. 205.

³³ Lettera di Ado Furlan a Ester Scaini del 18 aprile 1942, *ivi*, p. 266.

³⁴ Lettera di Ado Furlan a Ester Scaini del 19 marzo 1940, *ivi*, p. 124.

³⁵ Lettera di Ado Furlan a Ester Scaini del 13 settembre 1940, *ivi*, p. 177.

³⁶ E.Q. Visconti, *Il museo Pio Clementino illustrato e descritto*, VII, Destefanis, Milano 1822, tav. XIIIa.

³⁷ Lettera di Ado Furlan a Ester Scaini del 1° novembre 1941, in C. Furlan, C. Griggio (a cura di), *op. cit.*, p. 220.

³⁸ G. Spinola, *Il Museo Pio-Clementino. I. Settore Orientale del Belvedere. Il Cortile Ottagono e la Sala degli Animali*, Tipografia Vaticana, Città del Vaticano 1996, n. 57.

³⁹ W. Amelung, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*, I, Reimer, Berlin 1903, p. 614, n. 463, tav. 65.

⁴⁰ *Ivi*, II, 1908, tavv. 3 e 12.

⁴¹ *Ivi*, II, 1908, p. 365, n. 173, tav. 30 e p. 362, n. 164, tav. 37.

⁴² E.Q. Visconti, *Il museo Pio-Clementino illustrato e descritto*, III, Destefanis, Milano 1819, tav. XXXIX.

⁴³ W. Amelung, *op. cit.*, II, 1908, n. 124, tav. 32.

⁴⁴ E. Arias, *Un nuovo sarcofago con scena pastorale*, in "Le Arti", 2, 1939-1940, pp. 24-26, tav. X, figg. 1-2.