

Ado
Furlan
1905-1971

Lo scultore
e le passioni
del suo tempo



SilvanaEditoriale

Ado
Furlan
1905-1971

**Lo scultore
e le passioni
del suo tempo**

a cura di
Flavio Fergonzi

SilvanaEditoriale

In copertina

Ado Furlan, *Donatella*, 1940, cera



Silvana Editoriale

Progetto e realizzazione

Arti Grafiche Amilcare Pizzi Spa

Direzione editoriale

Dario Cimorelli

Coordinamento

Anna F. Albano

Art director

Giacomo Merli

Redazione

Maria Chiara Tulli

Impaginazione

Annamaria Ardizzi

Ufficio iconografico

Sabrina Galasso, Alice Jotti

Ufficio stampa

clp relazioni pubbliche, Milano

Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta o trasmessa
in qualsiasi forma o con qualsiasi
mezzo elettronico, meccanico o altro
senza l'autorizzazione scritta
dei proprietari dei diritti e dell'editore

L'editore è a disposizione degli eventuali detentori
di diritti che non sia stato possibile rintracciare

© 2005 Silvana Editoriale Spa
Cinisello Balsamo, Milano
© 2005 Comune di Pordenone

Sommario

11	Ado Furlan e le passioni del suo tempo <i>Flavio Fergonzi</i>	76	IV. Teste e busti dei secondi anni trenta
19	La scultura di Ado Furlan dal quaranta al settanta. L'interiorità conquistata <i>Italo Furlan</i>	90	V. Bronzetti dei secondi anni trenta
		100	VI. Gli anni romani (1939-1942)
		120	VII. Le opere del secondo dopoguerra
33	Percorso della mostra <i>Flavio Fergonzi</i>	142	Opere in mostra <i>a cura di Massimo De Sabbata</i>
34	I. Mussoliniana	146	Biobibliografia di Ado Furlan <i>a cura di Massimo De Sabbata</i>
42	II. Le teste dei primi anni trenta. I loro modelli	156	Esposizioni di Ado Furlan <i>a cura di Massimo De Sabbata</i>
62	III. Scultura eroica e monumentale degli anni trenta	158	Bibliografia <i>a cura di Massimo De Sabbata</i>

Ado Furlan e le passioni del suo tempo

Flavio Fergonzi

Il senso di questa esposizione

Questa esposizione si propone di ricostruire l'attività scultorea di Ado Furlan e, insieme, di tentare qualche ragionamento su temi della scultura italiana del Novecento a partire dalle sue opere. È per questo motivo che saranno offerti al visitatore anche lavori di altri artisti, posti accanto ai suoi per ragioni che sono di volta in volta biografiche (Eugenio Bellotto fu il suo maestro all'Accademia di Venezia, Franco Brunetta gli fu accanto nelle due prime importanti mostre personali, Pericle Fazzini e Marino Mazzacurati condivisero con lui studio e vita di *bohème* durante il soggiorno romano) o stilistiche (il *Pugilatore seduto* o il *Ritratto di Erminia Clerici* di Francesco Messina testimoniano due sicuri riferimenti per la piccola plastica di figura e per il ritratto femminile di Furlan; il *Ragazzo con la palla* di Mario Mafai è un importante precedente per i ritratti a figura intera dei due figli), tematiche (la serie di ritratti mussoliniani spiegano e indirizzano quello di Furlan del 1930; i due gessi di sportivi di Baroni sono il terreno comune da cui partire per i nudi eroici di carattere decorativo degli anni trenta) o più latamente culturali (i ritratti bronzei di Vincenzo Gemito e di Auguste Rodin testimoniano una linea di ripensamento ottocentesco nell'arte tra le due guerre cui Furlan non fu certamente insensibile). Qualche volta l'accostamento è stato fatto per opposizione: la *Donna sulla sabbia* di Arturo Martini è stata collocata accanto ad alcuni nudi femminili di Furlan per rendere visibile la differente angolazione con cui venne affrontata dai due artisti l'indagine anatomica di corpi in pose analoghe, e per sottolineare il limite oltre il quale Furlan non volle mai spingere il proprio sperimentalismo formale. Al visitatore della mostra, e al lettore del catalogo, le schede introduttive alle varie sezioni proveranno a spiegare le ragioni degli apparentamenti e i temi di volta in volta enucleati.

Un simile taglio, insolito per una retrospettiva su un artista che ha operato in ambito prevalentemente regionale, triveneto, non si sostituisce, ma si sovrappone,

a una più consueta riflessione sul contesto. Per una storia della scultura della prima metà del Novecento in Friuli-Venezia Giulia la mostra parallela a questa, allestita negli spazi espositivi della Provincia di Pordenone e curata da Alessandro Del Puppo, offre una serie di aperture importanti, e permette di valutare come Furlan si collochi all'interno di un percorso (il passaggio dal realismo a un nuovo classicismo intriso di stilizzazioni decorative; l'approdo, negli anni trenta, della scultura di figura a un drammatico esistenzialismo; il dialogo della ritrattistica con le vicende della coeva ricerca pittorica) di cui (raramente) condivise le tappe o a cui (più volentieri) si oppose, con una caparbia fiducia in una continuità tra il mestiere degli antichi e quello dei moderni. Una terza mostra, aperta al Centro Iniziative Culturali Galleria Sagittaria e curata da Gianfranco Pauletto, focalizzerà l'attenzione sull'ambiente della Scuola Romana frequentato da Furlan dal 1939 al 1942.

I motivi che hanno condotto al taglio particolare di questa operazione (porre in dialogo lo scultore in oggetto con le varie posizioni della scultura del proprio tempo) poggiano su una duplice considerazione.

La prima è che Furlan fu un artista di solida cultura, e con una sicura consapevolezza critica di ciò che stava facendo. La sua biblioteca dimostra una singolare apertura di interessi (letterari, storici, eruditi, scientifici oltre che artistici) uniti a una particolare passione bibliofila. L'attenzione con cui Furlan seguiva le vicende della scultura coeva è ben dimostrata dalla raccolta di riviste e dai ritagli stampa di sua proprietà. Amorosamente conservati dagli eredi, questi materiali possono fornire una rete di riferimenti sicuri, che ampliano quella degli scultori a lui ambientalmente o generazionalmente vicini. È possibile, insomma, ricostruire quale gerarchia di scultori Furlan aveva in testa, e come ci si rapportò.

La seconda considerazione è che l'attività del giovane Furlan si situa in un periodo in cui la scultura era oggetto di una privilegiata, appassionata discussione. Da

I. Ado Furlan,
Modello nudo stante,
circa 1930 (Archivio
Furlan, Spilimbergo)



quando Ugo Ojetti, recensendo l'Esposizione del Sempione del 1906, scrisse a chiare lettere che, nell'impresa di superare le mode impressioniste, gli scultori erano in vantaggio sui pittori, il *topos* del primato della scultura italiana sulla pittura fu un dato di fatto nella critica di area classicista. Il culmine si ebbe tra gli anni venti e trenta: Libero Andreotti, Antonio Maraini, Adolfo Wildt, Eugenio Baroni, Romano Romanelli, Francesco Messina dimostravano che si era raggiunto un traguardo di moderna italianità, capace di confrontarsi senza complessi di inferiorità con i modelli della tradizione, fosse questa antica romanica o rinascimentale. Quella dello scultore divenne l'attività artistica più intimamente legata alla tradizione figurativa nazionale (il primato dell'arte del disegno) e quella meglio capace di dialogare, per la ricerca di una sobria armonia decorativa, con le leggi dell'arte regina, l'architettura. I modelli di scultura contemporanea che, alle esposizioni o nelle pagine di libri e riviste, sfilavano davanti agli occhi di Furlan erano perciò trainanti nella discussione artistica del tempo, e misurare su di essi vicinanze o distanze può certamente aiutare a comprendere il significato delle sue passioni o delle sue incomprensioni.

Gli anni dell'apprendistato

Figlio di Domenico Furlan, titolare di una ditta di lavorazioni di marmi fondata a Pordenone alla fine dell'Ottocento, Ado imparò, sedicenne, i fondamentali artistici alla Scuola di Disegno della Società Operaia di Pordenone, cui si iscrisse nel 1921. Lì, evidentemente, fece sua la decisione di diventare artista. In questa direzione si inquadra, infatti, l'iscrizione alla Scuola d'Arte Rinaldo-Contardo di Venezia, che frequenta nel 1923: si trattava di una scuola privata che preparava all'ammissione all'Accademia di Belle Arti, un istituto prestigioso per quanto ormai invecchiato e oggetto di accese discussioni che riguardavano la sua stessa ragione di esistenza. La struttura didattica delle accademie italiane, unificata in Italia da un decennio con una farraginosa legge ministeriale del 1913 che fu attuata solo con regolamento applicativo del 1919 (tre anni di corsi comuni, cioè di base, due di corsi speciali, cioè avanzati – per pittura e scultura – o tre, per architettura), sarebbe stata travolta dalla riforma promulgata dal ministro Giovanni Gentile (regio decreto 3123 del 31 dicembre 1923), entrata in vigore dal 1924. Nel nuovo ordinamento dell'istruzione artistica era divisa nettamente la carriera dell'artigianato artistico (cui erano destinate le scuole d'arte e poi i riformati istituti d'arte) e quella dell'artista (che prevedeva la frequenza di un quadriennale liceo artistico e di una quadriennale accademia di belle arti). Nel 1924 il diciannovenne Furlan non ebbe dubbi e scelse la seconda. A Venezia venne ammesso al terzo anno del corso comune dell'accademia (cioè a quello finale, che dava accesso ai due specialistici) e subito si iscrisse al liceo artistico annesso, dove fu indirizzato al penultimo anno di corso (quello in cui si iniziava ad affrontare la figura disegnata dalla statua e la figura modellata, con "qualche esercizio sul modello vivo, limitatamente alla testa"), conseguendo la maturità nel 1926. Lo stesso anno cadde l'iscrizione all'accademia ormai riformata, nella quale lo studente era tenuto a scegliere già all'atto dell'iscrizione in quale delle quattro discipline fondamentali (pittura, scultura, decorazione o scenografia) si sarebbe diplomato. Furlan scelse la scultura: alla consueta decisione di perfezionarsi in una specialità che gli permettesse di continuare l'attività del laboratorio paterno (molti degli iscritti ai corsi di scultura delle accademie del primo Novecento sono a loro volta figli di scultori, o di operatori del settore) dovette sommarsi l'appello di una forma d'arte al tempo unanimemente considerata la più difficile (per il primato della forma e la rinuncia al mezzo sensualistico del colore), la più italiana e, in un certo senso, la più virile (gli scultori celebrano, con i monumenti ai grandi, valori eterni da trasmettere alla collettività). Con un perfetto rispetto dei tempi, che prevedevano quattro anni di corsi, e in controtendenza con la pratica abituale, che ci abitua a curricula accademici ben più tra-

2. Ado Furlan,
Modella nuda stante,
saggio per il IV anno
della Scuola di Scultura
dell'Accademia
di Venezia, 1930
(Archivio Furlan,
Spilimbergo)



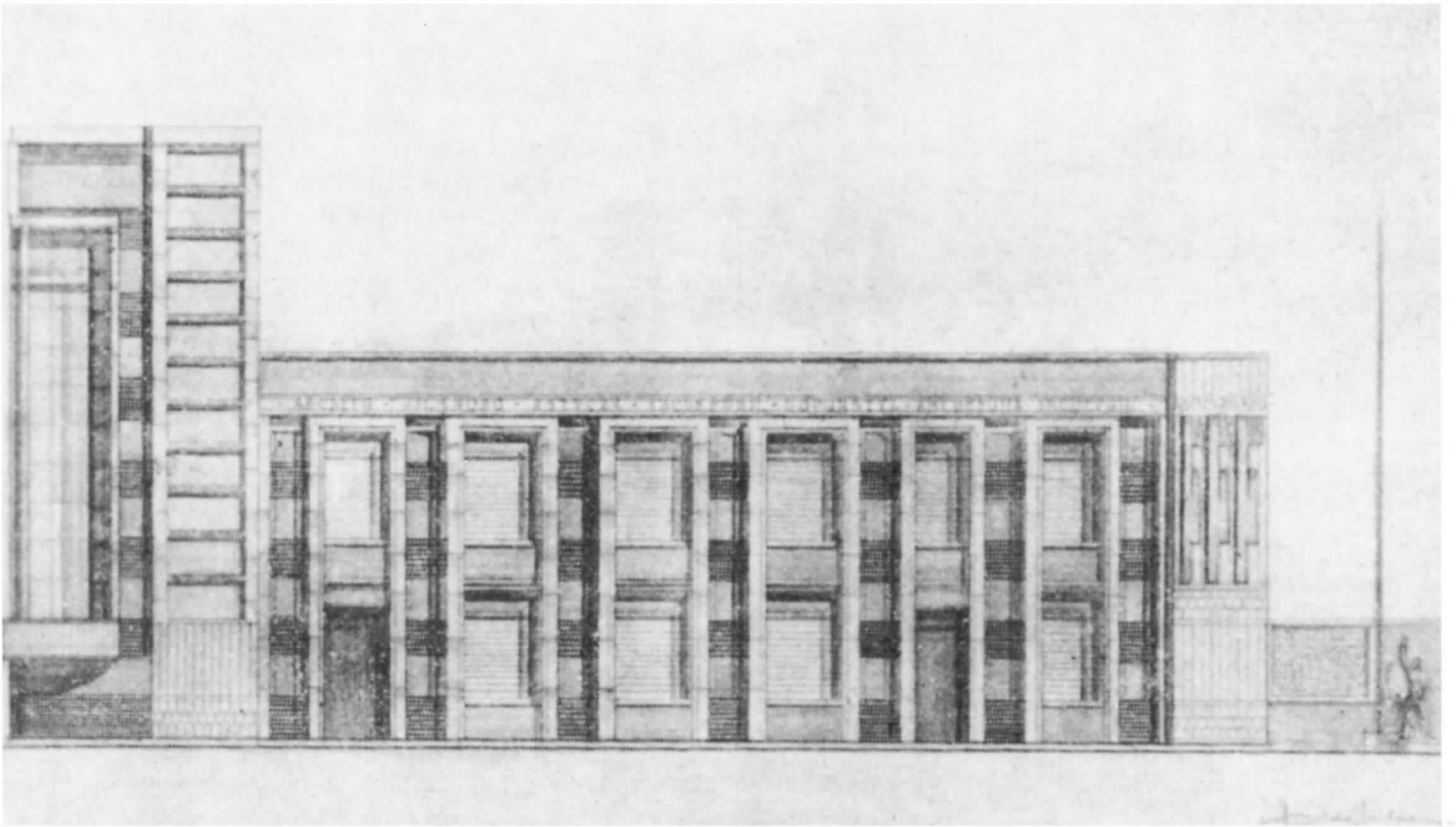
3. Romano Romanelli,
Giano e la Vergine,
1929-1930



vagliati, Furlan conseguirà il diploma in scultura nel 1930 con Eugenio Bellotto.

Sotto gli occhi del giovane Furlan l'accademia stava rapidamente cambiando. Mentre, da più parti, si chiedeva un provvedimento che potesse ricondurre gli stili a una superiore unità politica ("L'arte continua ad ignorare vita e storia italiana e sta smarrendo il segreto, semplice e secolare, di fissare questa vita e questa storia in segni di bellezza", tuonava nel 1928 Roberto Forges Davanzati, membro del Gran Consiglio del Fascismo), l'accademia si stava trasformando in qualcosa di più modesto e diverso, addirittura meno motivante delle rinnovate scuole d'arte: in un celebre articolo intitolato *Belle Arti. Dialogo tra bene e meglio*, apparso sul "Corriere della Sera" del 28 novembre 1928, Ugo Ojetti, rivolgendosi a un ipotetico legislatore, gli ricordava il sorpasso di queste ultime: "Alle magne Accademie di Belle Arti, dove ormai sono più le studentesse che gli studenti e sotto quest'insegna abbagliante e costosa cercano, poverette, solo il diplomino per insegnare disegno alle scuole medie, prova a imporre programmi pratici e spediti come quelli degli Istituti d'arte per gli artigiani".

Nella seconda metà degli anni venti l'ambiente dell'Accademia di Venezia non era certo esaltante per un giovane artista. Bellotto era uno scultore che aveva fatto il suo tempo, traguardando il realismo degli esordi verso una cifra più elegantemente decorativa, e le sue presenze alle Biennali degli anni venti ci dimostrano una sostanziale dissintonia con le ricerche plastiche moderne. Era però un buon didatta, e sarà ricordato specialmente per la sua capacità di "sentire gli allievi, intuirne le diverse attitudini, assecondare queste, guidarle, confortarle dei consigli, senza costringerle, come non di rado avviene, al suo modo di sentire, al suo modo di esprimersi" (così il presidente dell'Accademia di Venezia, Guido Cirilli, nell'elogio funebre del 1938). Era una specie di alternativa ancora un po' fine-ottocentesca, ecletticamente bonaria, alla ferocia dell'insegnamento di Wildt a Brera, intransigente e dittatoriale nell'esigere un perfetto dominio sulla tecnica e nello spingere gli studenti a una visione risolutamente, modernamente plastica della scultura. E della consuetudine amichevole dei rapporti tra maestro e allievo sta a testimonianza una lettera di ringraziamento di Bellotto a Furlan, del 1933, nella quale Bellotto si compiace



4. Ado Furlan,
progetto per la Casa
del Mutilato
a Pordenone,
1933-1934

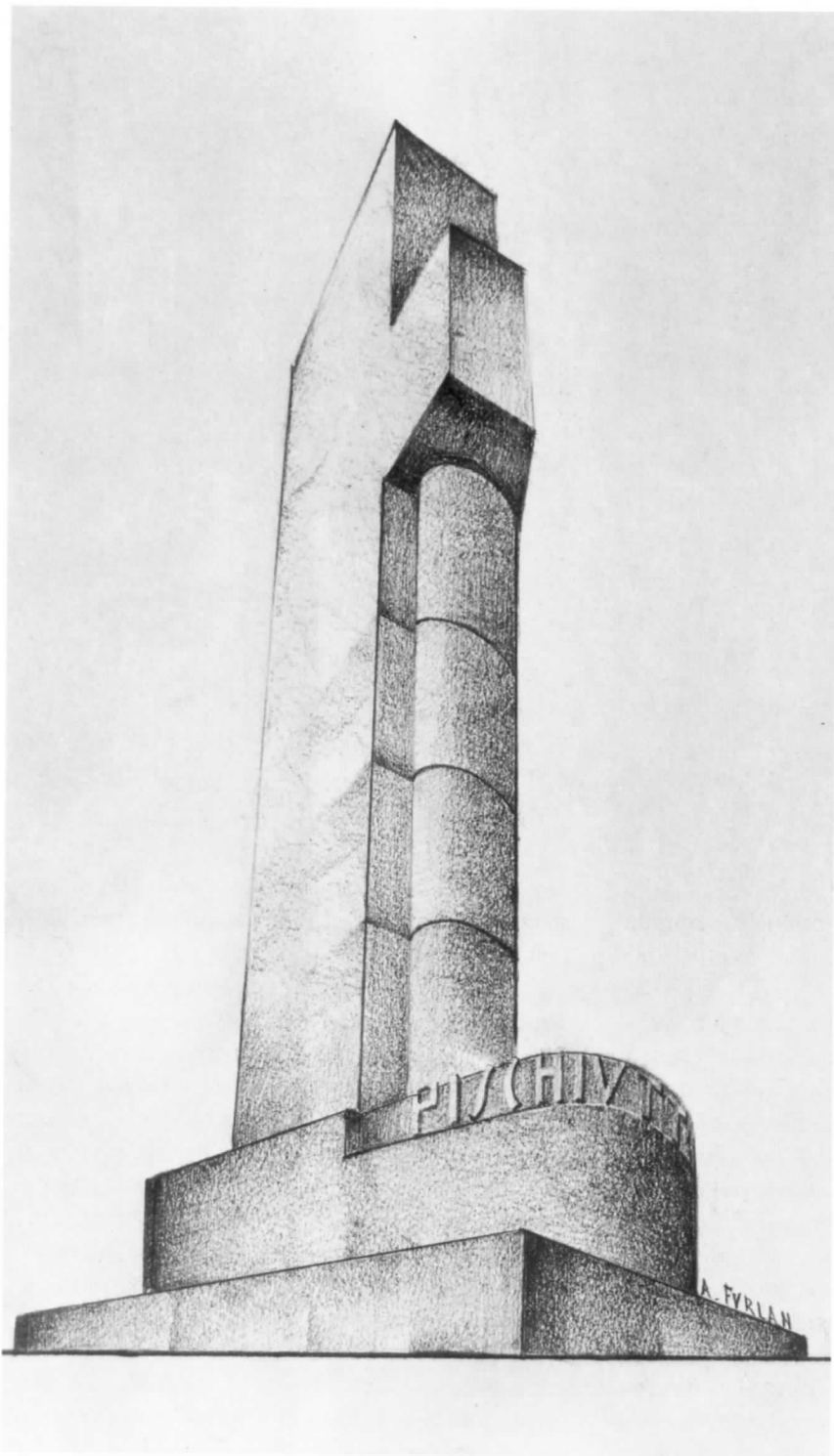
della “profittabile attività artistica” dell’allievo, che lo aveva omaggiato evidentemente di qualche riproduzione delle sue opere. Va anche ricordato che, per chi si iscrivesse nel 1926 a un corso di scultura presso un’altra accademia italiana, le alternative, con l’eccezione di Wildt, non erano migliori. Edoardo Rubino a Torino, Carlo Fontana a Carrara, Domenico Trentacoste a Firenze, Pietro Canonica a Roma, Antonio Ugo a Palermo ci rivelano uno spaccato di pratiche artistiche ancora solidamente ottocentesche e un progetto didattico nella sostanza inesistente: la titolarità di cattedra all’Accademia era più sfruttata come rendita di posizione per esercitare potere nelle commissioni monumentali che per creare una scuola improntata dalla propria personalità.

C’erano, però, in alternativa, le Biennali di Venezia, con un arco di proposte che davano conto in modo perfetto delle nuove ricerche nazionali e non. Sfilarono sotto gli occhi, che si immaginano ammirati e un po’ attoniti del giovane, aspirante scultore, la celebrativa di Canova e la personale di Wildt del 1922; Maraini nel 1924 e Dazzi nel 1926 (il catalogo è ancora conservato tra i suoi libri); i bronzi di Matisse, Bourdelle, Maillol, Kolbe e Lehmbruck nel 1928; Baroni e i moderni scultori inglesi nel 1930. E sfilarono, in effigie, con l’implacabile bianco e nero delle tavole di “Dedalo”, gli scultori chiamati da Ugo Ojetti a testimoniare della rinascita della nuova plastica italiana.

Non si è, purtroppo, conservato nulla delle opere prodotte da Furlan negli anni del suo apprendistato acca-

demico, e ci si deve basare, come spesso accade in questi casi, su vecchie fotografie (figg. 1 e 2). Questi materiali non hanno troppi confronti con altri coevi: sono sopravvissute le immagini con le prove degli allievi di Wildt alla scuola braidense, quelle dei modelli vincenti del Pensionato Nazionale di Scultura, riprodotti sulla “Rassegna dell’Istruzione Artistica Italiana”, quelle dei vincitori del pensionato di scultura all’Accademia di Carrara. La “lodevole uniformità” che si comincia ad apprezzare negli ambienti accademici è quella di un nudo atteggiato in pose convenzionalmente statuarie e compostamente decorative, rappresentato attraverso masse sintetiche, evitando le caratteristiche più analiticamente realistiche del modello. La strada che Furlan traccia per sé negli anni dell’Accademia veneziana, con una certa indipendenza rispetto al suo maestro Bellotto, è quella dell’avvicinamento a questo stile: la modella stante appena conclusa nel suo studio testimoniata da una fotografia del 1930 (fig. 2) ha la severità e la sintesi plastica che si ammira, negli stessi anni, nella scultura di Romano Romanelli, e un confronto con il suo *Giano e la vergine* (fig. 3), prodotto nello stesso arco di mesi, non sembra fuori luogo.

Va osservato che, nel decennio successivo, Furlan vorrà consapevolmente affrancarsi da questo stile di formazione. Nei ritratti dei familiari della fine degli anni trenta il punto d’arrivo (le maschere ridenti dei due figli Giannino e Italo del 1941, in particolare) è in sintonia con l’allegro virtuosismo della scultura romana imperiale e barocca; i nudi dei due figli dell’anno prece-



5. Ado Furlan,
progetto per la stele
ai "martiri fascisti"
Pischiutta e Salvato,
1933

dente si fissano sul dettaglio, su una respirante vitalità epidermica di sapore donatellesco. Quando è libero dalle richieste dei committenti, o quando può evitare la *koinè* modernista cara agli architetti, Furlan fa terra bruciata dello stile di moda nel suo tempo e si rivolge ai modelli scultorei che gli sono istintivamente più cari.

I diversi tavoli di lavoro del giovane scultore

Nel 1933, da poco sposato e padre, Furlan si iscrisse alla Facoltà di Architettura dell'Università di Venezia, che frequentò per un biennio. Quella di iscriversi a una

facoltà universitaria è una scelta singolare per uno scultore degli anni trenta: c'era evidentemente da parte sua il desiderio di entrare in prima persona entro un sistema delle arti che vedeva gli architetti saldamente al comando per potere decisionale, volume di affari e autorità culturale. Il fascismo stava investendo moltissimo nell'edilizia pubblica, e questi investimenti coinvolgevano solo indirettamente, e con la mediazione degli architetti, il lavoro degli artisti, pittori o scultori che fossero. Un esempio dell'effettivo peso delle gerarchie in campo l'aveva appena avuto dal cognato Cesare Scoccimarro e dal suo ruolo avuto nel concorso per una statua che doveva ornare l'entrata della Casa dell'Aviatore alla V Triennale di Milano: Scoccimarro impose allo scultore lo stile dell'opera e, non convinto del bozzetto da questi presentato, gli preferì quello di Leonardo Franz, confinando la fusione del bozzetto a sovrappiombante d'interno. E due anni più tardi lo stesso Scoccimarro impose praticamente lo stile delle statue per la Casa del Balilla di Pordenone, respingendo la drammatica lingua neomichelangioliasta e rodiniana scelta originariamente dall'artista. Ciò che interessa sottolineare qui, però, è come Furlan occupi una posizione che oscilla tra quella dello scultore puro (che modella opere per le esposizioni o realizza monumenti per commissioni pubbliche, religiose o cimiteriali), quella del figlio del titolare di una ditta di marmi (con la relativa presa in carico e direzione di lavori di decorazione e di ornamentazione per i quali cura sia la parte architettonica sia quella plastica) e, infine, quella dell'aspirante architetto, che presenta progetti anche ambiziosi (la Casa del Mutilato a Pordenone, fig. 4), che realizza monumenti solo architettonici (la stele ai "martiri fascisti" per piazza XX Settembre a Pordenone, fig. 5) con la precisa consapevolezza del valore retorico ed emotivo della lingua architettonica.

In nessuna di queste tre attività Furlan raggiunse un successo tale da confinare le altre al rango di minori. La consapevolezza di lavorare per un pubblico o per committenti dai gusti precisamente indirizzati lo portò a elaborare scelte stilistiche particolari, a lavorare, insomma, su tavoli diversi. Percorrere il suo lavoro degli anni trenta significa perciò seguire piste che appaiono, a un primo sguardo, difficilmente sovrapponibili.

La prima, l'unica che è stato possibile documentare con completezza in questa mostra, è quella delle opere da esposizione, per lo più teste e bronzetti di figura. Qui la sua vicenda è ben collocabile all'interno di temi formali della scultura italiana del quarto decennio del secolo. Furlan comincia a prendere le distanze dall'elegante verismo del suo professore, Eugenio Bellotto, per sfiorare prima linearismi e turgori déco, alla Baroni, e approdare poi a una lingua di moderno classicismo, alla Romanelli. Qui si inserisce una prima frattura, un ritorno a una modellazione ottocentesca, in una fase segnata dall'attenzione per la ritrattistica di Messina e da recuperi

6. Ado Furlan,
Vittoria per il
 monumento ai Caduti
 di Orcenico Inferiore,
 1931



7. Ado Furlan,
 modello per il gruppo
 scultoreo della *Fede*
 per la cappella Etter
 Falomo a Pordenone,
 1934 (Archivio Furlan,
 Spilimbergo)



tardoromantici, tra Gemito e Rodin. Con l'inoltrarsi degli anni trenta una nuova consapevolezza classicistica sembra caratterizzare le teste e i busti marmorei, tra eleganze quattrocentesche e freddezze canoviane; i bronzetti di figura, d'altra parte, rideclinano modelli del rinascimento analogamente a quanto stanno facendo altri scultori, da Martini a Mascherini a Brunetta. La fine del decennio, con il triennio romano, comporterà per lui un confronto più stretto con le vivacità espressive della plastica del barocco berniniano ma anche una rinnovata misurazione con la plastica antica, studiata con passione ai Musei Vaticani e al Museo delle Terme. Nelle non molte recensioni alla sua opera si insisterà spesso su una sua caratteristica energia, che gli fa correre il rischio di accettare sfide tecniche e stilistiche tra loro troppo differenti e gli fa perdere il senso di uno stile unitario.

La seconda pista è quella della scultura pubblica, di carattere civile o religioso, difficilmente documentabile in una esposizione perché di difficile rimozione e trasporto: la fortunata eccezione è qui rappresentata da due delle figure allegoriche della Casa del Balilla di Pordenone, che, da tempo collocate presso il campo di atletica della città, sono offerte allo spettatore negli spazi di questa mostra. In molti di questi casi lo stile dello scultore è chiaramente determinato dalle richieste degli architetti progettisti: Cesare Scoccimarro, per le sta-

tue della Casa del Balilla, vuole un frigidissimo classicismo lineare, capace di far risaltare la severa semplicità dell'architettura, e Furlan approda alla lingua scultorea degli atleti dello Stadio Mussolini a Roma; Pietro Zanini, per le decorazioni della Casa del Balilla di Pordenone (aquile a bassorilievo, una testa di Mussolini, un rilievo figurato) sembra accontentarsi di una *koinè* modernista, severamente semplificata, che ricordi i rilievi di Romanelli o di Martini per il palazzo di giustizia di Milano; Luigi Moretti, per le fontane del Foro Mussolini a Roma, gradisce una decorazione illustre e classicheggiante, e Furlan guarda alle sale degli animali dei Musei Vaticani. Ma in altri casi sembra adeguarsi senza troppi problemi agli orizzonti visivi dei committenti: un neorinascimento di area veneto-lombarda per la *Vittoria* del monumento ai Caduti di Orcenico Inferiore (1931), un purismo alla Giannino Castiglioni per la orante della tomba Etter Falomo (fig. 7), una drammatica cifra michelangiolista filtrata da un occhio a Romanelli per la *Deposizione* della tomba Endrigo al cimitero di Pordenone (fig. 8); un esplicito barocco romano nelle statue marmoree di *San Pietro* (fig. 9) e *San Paolo* per l'altare della parrocchiale di Giais di Aviano.

La terza pista è quella di opere di carattere più decisamente decorativo o architettonico, in cui il mestiere dello scultore viene subordinato a quello del progettista: sono opere che coinvolgono il ruolo della ditta di fami-

8. Ado Furlan,
tomba Endrigo,
1936-1937



9. Ado Furlan,
San Pietro, 1939,
Giais di Aviano,
Santa Maria Maggiore



glia e vanno dall'esecuzione di stemmi, aquile, fasci littori alla stele ai "martiri fascisti" di Pordenone (dove è citata esplicitamente la modernistica facciata della romana Mostra della Rivoluzione Fascista) alle tombe nelle quali la responsabilità dell'artista era estesa dalla esecuzione del gruppo scultoreo alle opere di muratura e di rivestimento marmoreo.

Muoversi tra piani formali così differenti e tra oggetti così eterogenei ha rappresentato una delle principali difficoltà di questa indagine. Avere ristretto l'arco di attenzione quasi esclusivamente sulle opere di scultura da esposizione ha però permesso di interrogarsi con profitto sulle scelte stilistiche di Furlan e di calarle nella discussione artistica coeva.