

IV. Teste e busti dei secondi anni trenta

1. Silvio Ceccarelli,
L'allievo, 1934
(da F. Saponi, *Scultura
Italiana Moderna*, 1949)



2. Attilio Torresini, *Ritratto*,
(da F. Saponi, *Scultura
Italiana Moderna*, 1949)



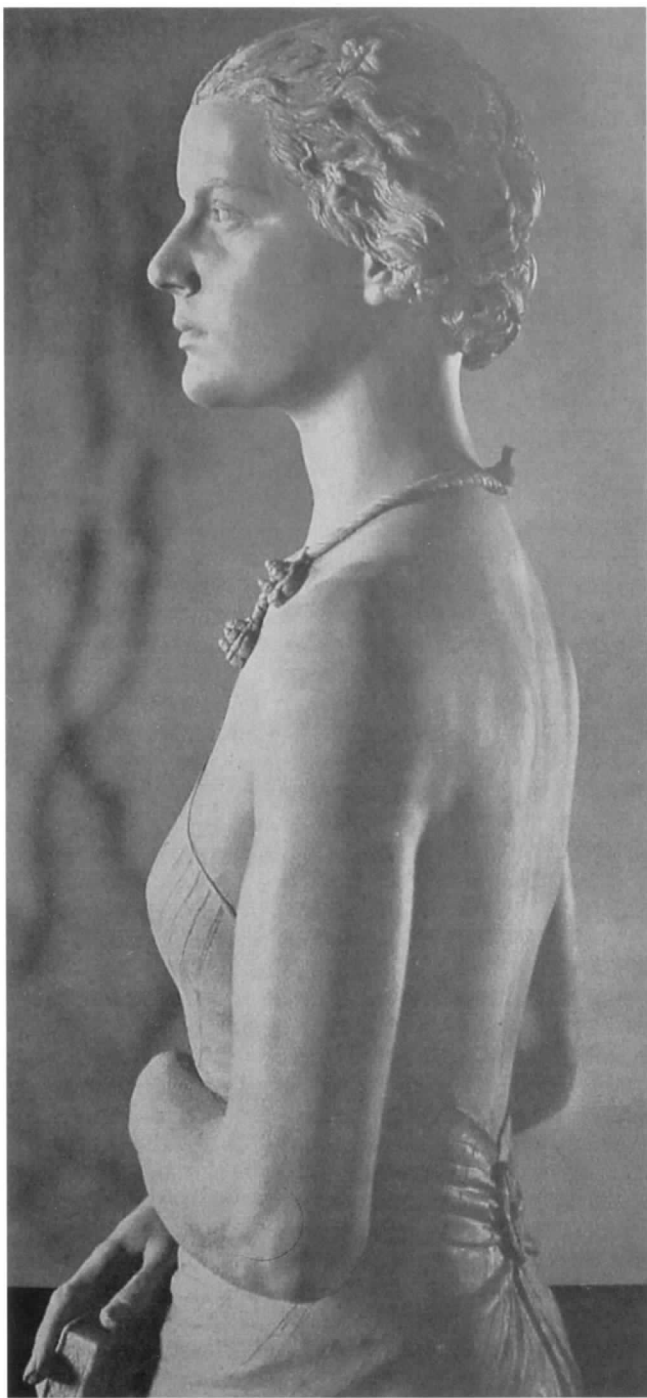
3. Antonio Berti,
*Ritratto della principessa
Ruspoli*, 1936
(da "Rassegna dell'Istruzione
Artistica", 1936)

In una recensione alla IV Esposizione Sindacale della provincia di Udine tenuta nella primavera del 1938 Arturo Manzano riferiva l'impressione ricevuta dal ritratto che Furlan aveva realizzato della moglie Ester Scaini (cat. 34): "se vinciamo il senso di freddezza che ci dà la bianchissima pietra, possiamo apprezzare la rara finezza del modellato che scandisce i particolari anatomici del giovane volto in un ritmo largo e sereno, veramente classico". Chi scrive, critico ufficiale del "Gazzettino" di Venezia, è forse lo scrivente più attento allo sviluppo delle dinamiche locali, trivenete, della scultura degli anni trenta. Rispetto al coro di voci intese a celebrare il primato nazionale della scultura italiana nel mondo (Ojetti, Torriano, Bernardi, Saponi) è un osservatore periferico ma non disattrezzato, costretto dalle

regole del pezzo giornalistico a tagliare giudizi che rischiano di scaderne nella formula stereotipa: il giudizio su Furlan si misura su quelli su Cibau ("un verismo che contrasta con le idee del nostro tempo"), di Max Piccini (una "compostezza architettonica unita a una slanciata eleganza"), di Franco Brunetta (un "modellato poco approfondito, con un audace giro della testa che disturba l'equilibrio della scultura"). Nella sua breve disamina Manzano enuclea però correttamente i due temi chiave per il Furlan ritrattista *post* 1920: in primo luogo il tentativo di imprimere un nuovo carattere classico ai suoi ritratti; in secondo luogo il ricorso a un materiale insolito per la ritrattistica dell'ultimo quindicennio, il marmo, esposto ai rischi di freddezza e di inespressività accademica. Confrontata con il martini-

simo imperante dei ritratti della mostra udinese l'opera si pone in singolare controtendenza: già l'anno precedente la stessa testa, presentata alla ventottesima edizione della Bevilacqua-La Masa con il titolo *La donna mia*, aveva suscitato una certa curiosità².

Esiste, specialmente dopo quella Seconda Quadriennale Romana del 1935 che aveva sancito l'imporsi di una linea rivoluzionaria, di drammatica tensione espressionista, per la plastica di figura (Martini e il suo *Bevitore*, Marino Marini e il suo *Nuotatore*, Fazzini e la sua *Danza*, e le ricadute su epigoni minori), una corrente di giornalismo artistico che continua a ritrovare nei ritratti una sorta di agone di eccellenza per la scultura italiana. Nella recensione alla Biennale del 1936 Piero Torriano, uno degli osservatori più appassio-



nati del lavoro degli scultori dell'ultimo decennio, osservava che il meglio della scultura andava cercato "tra le opere più giudiziosamente fondate sul reale: e cioè fra i ritratti. Qui c'è una vena che non si esaurisce. Distinguere l'uomo dagli uomini, stabilire l'essenza e il significato dell'individuo, indagarne il carattere, conferirgli dignità e valore particolari: questo è lievito autoctono dell'arte, e più particolarmente della scultura nostra, dagli etruschi in poi". Ma esiste anche una evidente evoluzione del ritratto scultoreo italiano che sembra spostare il baricentro dalla caratterizzazione psicologica più acuta a una diffusa cifra di astrazione classicistica. Basta sfogliare quei libri che, negli anni quaranta, sanciranno il preteso primato della scultura italiana nel mondo (primo fra tutti *Scultura Italiana Moderna* di Francesco Saporì, 1949) per osservare come la generazione dei più giovani (Silvio Ceccarelli, Attilio Torresini, Paolo Boldrin, Eleuterio Riccardi, Mario Moschi, Bruno Innocenti, Antonio Berti, Timo Bortolotti, Guido Galletti, Franco Girelli, Francesco Barbieri, Carlo De Veroli) sembra impegnata a trovare una via di uscita dall'impressionismo plastico attraverso una gelida eleganza (figg. 1, 2) che innesta soluzioni del decennio precedente, mutate da Libero Andreotti o da Antonio Maraini, su cadenze quasi canoviane.

Questa evoluzione è campionata, in questa mostra, da un'opera cruciale, il *Ritratto di Erminia Clerici* di Francesco Messina (cat. 36), un bronzo esposto con successo alla Biennale di Venezia del 1936 e lì acquistato dalla Galleria d'Arte Moderna di Milano. Si tratta di un ritratto-busto, con un taglio ampio, ben sotto al seno, una soluzione al tempo particolarmente apprezzata perché consentiva di misurarsi con un tema che era a metà tra la ritrattistica e la

scultura di figura ("Quando poi il ritratto arriva alla mezza figura allora esso dà tutta la misura dell'artista", ricordava Ugo Ojetti per l'occasione, apprezzando insieme a quello di Messina, "d'un carattere e d'una semplicità viva e spirante", quelli analoghi di Berti - fig. 3 - Innocenti, Biancini, Girelli, una *suite* capace di collocare "la giovane scultura italiana più su di ogni altra nel mondo"). L'opera apparve un passaggio decisivo, nella ricerca di Messina, dell'abbandono di una cifra troppo archeologizzante per accedere a una ritrattistica contemporanea, misurata e illustre al tempo stesso. La citata recensione di Piero Torriano era sull'argomento esplicita: nel ritratto femminile di Messina "è una così netta definizione del carattere, ottenuta con modellatura asciutta, salda commessura di piani e precisa energia di lineamento" da manifestare "una volontà di stile, manifestamente rivolta a taluni esempi del Quattrocento toscano" e che sembra preludere per lui "a un indirizzo più rigoroso" con l'abbandono "delle irresolutezze e anche delle ampollosità, che erano inevitabilmente connesse a quella specie di realismo, tra ellenistico e gemitiano, ultimamente praticato".

Questa ritrattistica fu sicuramente molto amata da Furlan che, proprio alla Biennale del 1936, acquistò la foto Giacomelli della *Giovane sposa* di Franco Girelli (fig. 4), dimostrandosi attento alle più sofisticate, e anche accademiche, declinazioni del genere. L'accostamento del suo *Busto di giovane donna* (cat. 35) al *Ritratto di Erminia Clerici* dimostra bene quanto le soluzioni più eleganti e filoquattrocentesche di Messina fossero da lui studiate e amate, e quanto attraverso il suo tramite provasse a tradurre in lingua scultorea moderna gli amatissimi busti marmorei di Verrocchio o Desiderio da Settignano. Il catalogo della mostra Furlan-Bru-



4. Franco Girelli, *Giovane sposa*, 1936 (da una fotografia dell'Archivio Furlan, Spilimbergo)

5. Ado Furlan, *Busto di Bianca Ellero*, modello in creta (da una fotografia dell'Archivio Furlan, Spilimbergo)

6. Ado Furlan, *Ritratto di Ester Scaini*, modello in creta (Archivio Furlan, Spilimbergo)

7. Dépliant pubblicitario di attrezzi per la lavorazione del marmo della ditta Ulisse Bramanti di Pietrasanta, 1930 (Archivio Furlan, Spilimbergo)

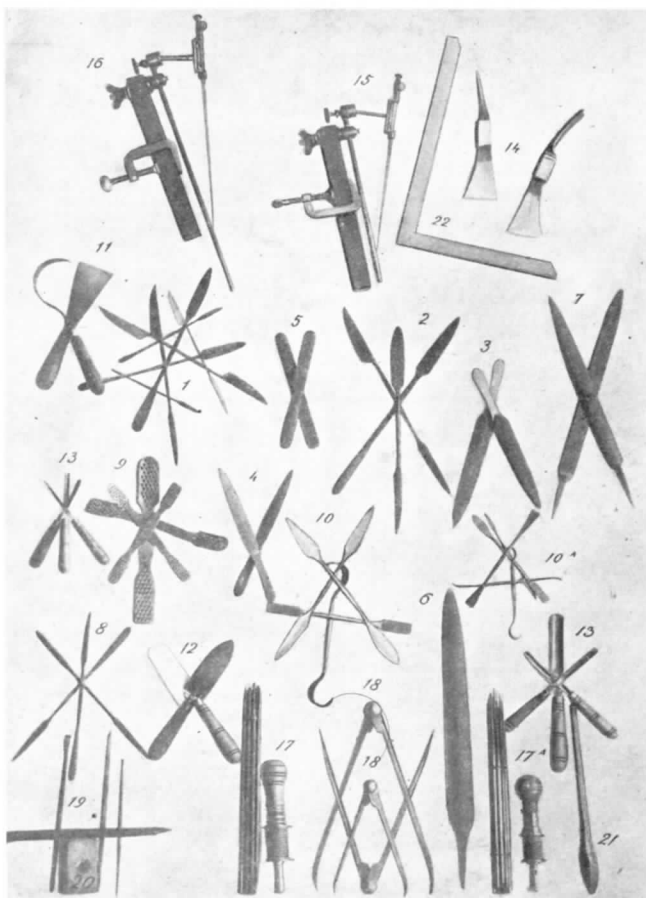
netta-Corompai di Pordenone dell'aprile-maggio 1939 annovera nove marmi su ventotto opere complessive. Quelli oggi sicuramente identificabili sono *La medaglia d'oro Nicolò De Carli* (cat. 30), *Ester* (cat. 34), *l'Autoritratto* (cat. 29), *il Bimbo della strada* (cat. 31). Tra gli altri cinque, esposti a Pordenone o con titoli di fantasia (*Reginella*, *Ragazza friulana*, *Ellade*) o come ritratti di soggetti imprecisati o oggi inidentificabili (*Ritratto "Bianca Ellero"*, *Ritratto di signora*), si possono riconoscere tre figure femminili esposte in questa mostra: sono la testa femminile in marmo con i capelli non finiti (cat. 32); la testa femminile (cat. 33); infine il busto di donna (cat. 35). Mancano all'appello, dunque, due marmi: del primo, il busto intitolato *Bianca Ellero*, è rimasta una fotografia della versione in creta

(fig. 5); del secondo mancano a oggi altre testimonianze.

Nell'archivio dello scultore esistono molte lettere a lui indirizzate da Pilade Del Tessa, il proprietario di un laboratorio di marmi a Querceta, in provincia di Lucca, che divenne il suo traduttore di fiducia in marmo dal 1934, a partire dall'esecuzione del gruppo per la tomba della famiglia Etter Falomo. Queste lettere forniscono alcune stringate notizie circa l'esecuzione di questo ciclo di teste marmoree. Nell'ottobre 1936 Del Tessa accenna per la prima volta al progetto di una testa da tradurre in marmo, che sarà spedita a Furlan ("in marmo statuario") il 14 novembre⁶; nello stesso mese Del Tessa presenta il preventivo per la traduzione marmorea di una *Testa di bambino*, che però consiglia di realizzare in



bronzo⁷; nel gennaio 1937 è pronta "una testina"⁸ e nel novembre i due si accordano per "due busti di donna" (uno è sicuramente quello qui al cat. 35, l'altro la *Bianca Ellero*) e "una testa d'uomo"⁹ (è improbabile che si tratti della medaglia d'oro Nicolò De Carli, morto il 1° dicembre del 1937; può essere una versione dell'*Autoritratto*). Tra il gennaio e il marzo 1938 sono spediti i due busti femminili in marmo¹⁰; nel maggio "tre teste" e il "busto in marmo preparato"¹¹; l'ottobre successivo vengono inviate "due teste in marmo solo preparate" e i relativi modelli in gesso che erano a lui giunti a inizio ottobre¹². L'epistolario, come si vede, restringe la fase di esecuzione dei marmi nel biennio 1936-1938, ma fornisce poche informazioni precise sulla progressione di esecuzione degli stessi.



Conviene osservare almeno due fatti da questo epistolario. Il primo è che, a partire da una certa data, Furlan si accorda con Del Tessa per avere esemplari marmorei solo abbozzati e non rifiniti (il marmista scrive "marmi preparati"), per poter ultimare in proprio la finitura, ricercando anche sul marmo quel controllo sulla superficie, quel tocco finale (rifinitura, patinatura) che nel bronzo sembra ossessionarlo, ma il cui controllo era destinato a sfuggirgli quando era in balia del lavoro del fonditore. In una lettera dell'8 aprile 1936, prima ancora quindi dell'invio del primo modello da tradurre in marmo, Furlan chiede a Del Tessa una serie di strumenti per la sbazzatura e la rifinitura del marmo adatti a "uno scultore di polso" e dal "braccio forte"¹³: la serie di attrezzi (otto punte di diverso grado e specie, dodici gradine, dodici scalpelli piatti di forme varie, dodici unghietti o mezzi tondi, qualche bocciardina da scultura, raspe) è prossima a quella la cui pubblicità era costantemente presente nella pagina di chiusura di "Lo Scultore e il Marmo", il mensile di informazione tecnica, di pubblicazione di concorsi e di rassegna critica sugli avvenimenti scultorei cui Furlan era abbonato negli stessi anni; e Furlan dovette basarsi anche su un campionario di attrezzi di una di ditte di Pietrasanta, quella di Ulisse Bramanti, che nel 1930 aveva spedito materiale pubblicitario alla ditta del padre (fig. 7). Matura così, in questo frangente, la precisa presa di coscienza della centralità dell'autografia finale per la scultura in marmo: in un passo dell'amatissima *Arte del marmo* di Adolfo Wildt, che Furlan possedeva e certamente ammirava per la sua sapiente finzione da trattato antico, erano stigmatizzati i pericoli della traduzione di un mestiere: se ci si affida a un esecutore diverso dal modellatore "dal bianco atono e rigido del gesso, i rilievi sono meccanicamente e, lasciatemi dire, bestialmente trasportati nella nuova materia viva"¹⁴.

Il secondo fatto è che Furlan, con queste teste e busti in marmo tutti concentrati in un biennio, punta a conquistare uno spazio suo e particolare nel sistema della scultura friulana del tempo. L'insistenza nel presentarsi con opere dal materiale prezioso, realizzate attraverso lo scavo diretto, lievemente inespresse, accademicamente rifinite, contrasta in modo evidente con l'evoluzione della giovane scultura della sua regione, caratterizzata, nello stesso scorcio di anni, dagli espressionismi dei due Basaldella,

dalla rapidità di stecca di Cibau, dal sottile vibrato superficiale, sconfinante in una sottile impressione pittorica, di Brunetta, dalla solidità plastica di marca novecentista di Olivo. Per spiegare questa distanza si è voluta qui porre a confronto la *Giovinetta con le trecce* di Franco Brunetta (cat. 40), esposta alla mostra pordenonese del 1939 e acquistata dal Museo della città in quella occasione. Questo bronzo, con la sua ricerca di vibrazioni superficiali, di lievi stilizzazioni moderne, di dialogo con la ritrattistica pittorica, rappresenta una stridente alternativa rispetto al "senza tempo" coevo di Furlan.

Chi visitò la mostra di Pordenone del 1939 si trovò di fronte a uno scultore che accettava consapevolmente una serie di sfide quanto meno coraggiose. La prima era quella di far vivere nel marmo, sottilmente astraendosi su un piano di ritratto ideale, senza particolari illustrativi, i tratti del volto virile contemporaneo. Per tradurre plasticamente i lineamenti di un eroe locale, la medaglia d'oro al valor militare Nicolò De Carli (che nella prima guerra mondiale si era distinto in coraggiose imprese spionistiche al di là delle linee nemiche e nel dopoguerra era stato deputato per due legislature, fino alla morte precoce nel 1937) si poteva, secondo i dettami correnti della scultura del tempo, oscillare tra la trasfigurazione arcaica, romaneggiante, alla Romanelli e la proposizione di un verismo di eredità ancora ottocentesca. Furlan scelse invece la via di una singolare asciuttezza plastica, sottilmente astrattiva. Nell'*aplomb* implacabile dell'*Autoritratto* (cat. 29), realizzato prima in bronzo e poi tradotto in marmo, ridotto a maschera inserita in una mensola di marmo nero, Furlan sembra voler rendere un omaggio a uno dei maestri indiscussi del suo decennio di formazione, quell'Adolfo Wildt che nel *Fabio Filzi* inserito nel 1928 nella Mole Littoria di Bolzano o nel *Nicola Bonservizi* (fig. 10) aveva trasformato eroi contemporanei in maschere di implacabile, ossessionante concentrazione espressiva. Furlan deriva da Wildt la soluzione sinteticamente decorativa dei capelli tirati indietro e ordinatamente ammazzettati, la politezza delle superfici, lo sguardo disumanamente fisso, rinforzato dai due inserti bronzei del cristallino: il suo autoritratto comunica l'impressione di un oggetto prezioso e decorativo, ancorato a un anacronistico gusto simbolista.

La seconda sfida riguardava l'istituzione di un rapporto diretto con alcuni modelli della tradizione, passata o re-

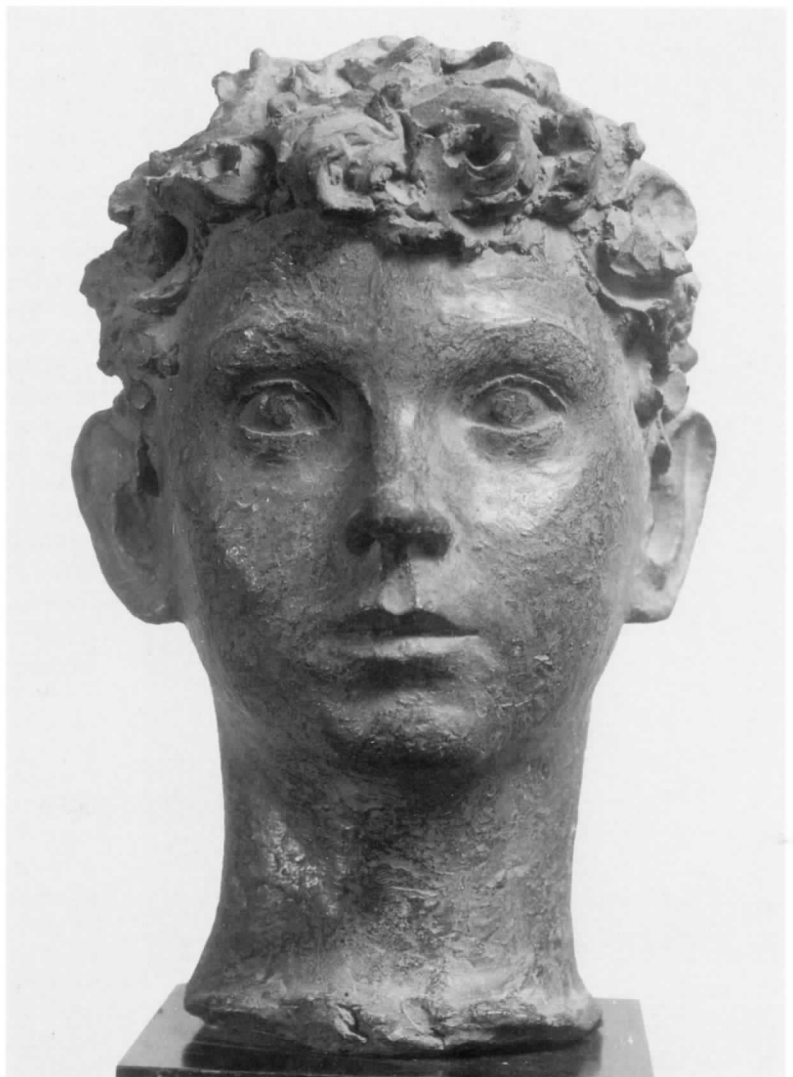


8. Ado Furlan,
Bimbo caparbio, 1939

9. Franco Brunetta,
Ritratto di ragazzo, 1938

cente, poco intonati al gusto contemporaneo. Furlan recupera Verrocchio per il *Busto di giovane donna* (cat. 35), il busto neoclassico per il ritratto della moglie Ester, addirittura la soluzione rodiniana dell'alternanza di parti finitissime (il volto) e parti solo abbozzate (la massa dei capelli) nel *Bimbo della strada* o nella *Testa femminile* (cat. 32) esposta alla mostra pordenonese del 1939 con altro titolo (*Reginella* o *Ragazza friulana*). Se è vero che alcune di queste passioni si fanno strada anche presso altri artisti a lui contemporanei (i busti neoquattrocenteschi alla Biennale del 1936; il rodinismo del *Ritratto di Lorenzo Viani* presentato da Martini alla Biennale successiva), la dissintonia rispetto alle mode scultoree correnti è sensibile.

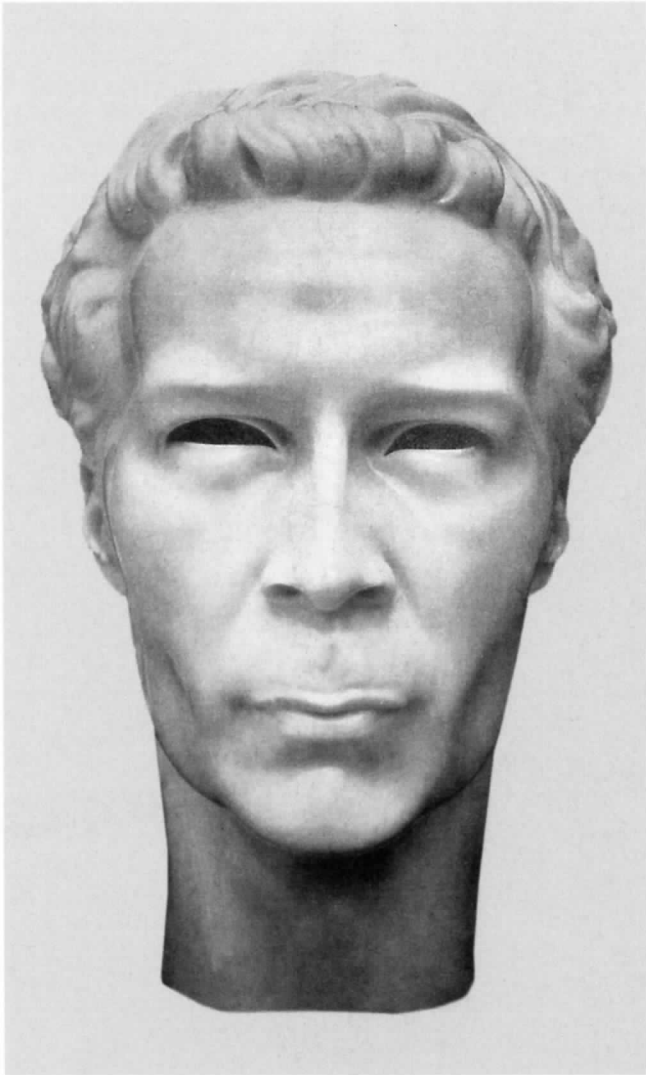
Insieme ai marmi e ai bronzetti di piccola dimensione (che saranno oggetto di riflessione della prossima sezione), la novità della mostra pordenonese del 1939 era costituita dai ritratti in cera (quelli di Arrigo Pollini e di Romolo Marchi, qui presente – cat. 37 – in una



più tarda fusione bronzea) e dalle teste di ragazzi in bronzo. Il pieghevole edito come catalogo riproduce quelle dei due figli dello scultore, Italo e Giannino. Appare quanto meno singolare, in una stessa esposizione, la convivenza di un registro stilistico così differente da quello dei marmi. I due ritratti (cat. 38 e 39), realizzati forse l'anno precedente (tra l'agosto e l'ottobre del 1938 il fonditore Isidoro Bragadin, da Venezia, esegue e poi spedisce due teste in bronzo¹⁵), e quello, dello stesso 1939, intitolato *Bimbo caparbio* (fig. 8) palesano una attenzione particolare alla vitalità espressiva, tradotta in una vivacità di modellato quasi barocca.

Questa inattesa, un po' spiazzante compresenza di stili diversi, come se l'energia creativa dell'artista volesse spaziare in campi tra di loro affatto inconciliabili, è il filo conduttore che lega le recensioni a stampa del tempo. Di Furlan si sottolineano, l'"impeto di realizzazione artistica" e l'instancabile "energia"¹⁶; si ammira la capacità di indagare "i caratteri umani con occhio

penetrante" e "con una plastica forte e a volte rude"¹⁷; il recensore di "Lo Scultore e il Marmo" coglie una "modellazione di sapore personalissimo, spedita e, solo apparentemente, sprezzante, rivolta più ad espressioni vitali che a carezze formali"¹⁸; l'amico Vittore Querel, dovendo tracciare un bilancio della sua arte presso il più avvertito pubblico romano, ne lamentava un "tormento non ancora creativo, ma che nasce dal dibattersi dell'animo dell'artista negli ultimi sforzi per una liberazione da ogni esteriore influenza", avvenuta la quale l'artista dovrà cominciare una "sua strada, ai cui margini occorre lasciare tutti i ricordi e tutte le simpatie"¹⁹; il recensore del "Piccolo" lamentava che, pur se "le qualità plastiche sono evidenti in ogni lavoro", lo scultore "spesso si lascia trasportare dal soggetto trattato, senza imporgli il marchio del proprio stile"²⁰; quello del "Messaggero", Piero Scarpa, rilevava che "il procedimento plastico muta, non secondo il soggetto, ciò che sarebbe apprezzabile, ma per il desiderio



che spinge lo scultore a superare le proprie possibilità²¹. Riusciva, a Pordenone come a Roma, più semplice per i recensori leggere lo stile di Franco Brunetta (fig. 9), elegantemente aggiornato su un martinismo con lievi cadenze decorative: si poteva apprezzare il suo “manierismo formale” dalla “modellazione tenue e blanda” dove “i passaggi lievi dei contorni sono resi con sentire raffinato”²², sottolinearne la “finezza, equilibrio e gusto veramente singolari”²³ o annoiarsi di fronte a “sintesi, sfumati, effetti anteriormente prefissati”²⁴.

Credo che la sintesi migliore di questa differenza tra la scultura di Furlan e quella di Brunetta, come fu avvertita dai visitatori pordenonesi e romani, sia stata offerta in una lettera scritta dalla moglie dell'artista, Ester Furlan, che da Pordenone, basandosi sui ricordi della recente mostra del 1939 alla Cassa di Risparmio e scorrendo le recensioni speditegli da Roma per cura del marito, ricapitolava le sue opinioni con chiarezza e ottimo senso critico: “Brunetta à [sic] un'arte leggera e gentile, fatta di

mezzi toni, io direi di compromessi, ma che in certi particolari e certuni lavori, se non si pensasse a raffinatezza od astuzia artistica voluta e ricercata, sarebbe puerile. I tuoi lavori invece, pur dimostrando e rivelando la vera natura dello scultore, come si dice bene in 'Primato', mancano nel complesso di una ricerca d'espressione artistica ben definita, rivelando sbalzi d'interpretazione ora tenui ora violenti, tormentati e sereni ecc. Certo che l'arte non dev'essere una teoria monotona d'espressioni, ma equilibrare queste forze e ridurle ad una costruzione plastica scorrevole e personale questo è il fine di un artista”. E, usando un paragone pianistico, evidentemente caro alla sua formazione, osservava che “[Brunetta] sfiora appena plasticamente la materia per non sapere andare più a fondo o perché non vuole vedere più in fondo, non so. Tu invece abbassi decisamente il tasto ma non riesci ancora a rendere la giusta vibrazione, cioè penetri con sicurezza e conoscenza nella materia, senza saperti ancora liberare degli sbalzi più avanti accennati”²⁵.

10. Adolfo Wildt,
Nicola Bonservizi, 1926

¹ A. Manzano, *Note alla Sindacale d'Arte*, in “Il Gazzettino”, 6 maggio 1938.

² O.L. Passerella, *Sculture, incisioni e cartelli alla 28ª Mostra Bevilacqua-La Masa*, in “Il Gazzettino”, 23 aprile 1937.

³ P. Torriano, *Alla XX Biennale di Venezia. Scultori italiani*, in “L'Illustrazione Italiana”, 13 settembre 1936, p. 445.

⁴ U. Ojetti, *La XX Biennale veneziana. Scultori nostri*, in “Corriere della Sera”, 5 luglio 1936.

⁵ P. Torriano, *op. cit.*

⁶ AFS, lettere di Pilade Del Tessa ad Ado Furlan del 12 ottobre e del 14 novembre 1936.

⁷ AFS, lettera di Pilade Del Tessa ad Ado Furlan del 1º dicembre 1936.

⁸ AFS, lettera di Pilade Del Tessa ad Ado Furlan del 16 gennaio 1937.

⁹ AFS, lettera di Pilade Del Tessa ad Ado Furlan del 14 novembre 1937.

¹⁰ AFS, lettere di Pilade Del Tessa ad Ado Furlan del 27 gennaio 1938 e 8 marzo 1938.

¹¹ AFS, lettera di Pilade Del Tessa ad Ado Furlan del 4 maggio 1938.

¹² AFS, lettera di Pilade Del Tessa ad Ado Furlan del 29 ottobre 1938.

¹³ AFS, lettera di Pilade Del Tessa ad Ado Furlan dell'8 aprile 1936.

¹⁴ A. Wildt, *L'arte del marmo*, Hoepli, Milano 1921, p. 12.

¹⁵ AFS, lettere di Isidoro Bragadin ad Ado Furlan del 18 agosto e del 19 ottobre 1938.

¹⁶ F. Cigolotti, *Una visita alla mostra d'arte*, in “Il Popolo del Friuli”, 29 aprile 1939.

¹⁷ M. M. P., *La Mostra d'arte. Note sulla mostra*, in “Il Gazzettino”, 28 aprile 1939.

¹⁸ *Recenti momenti dello scultore Ado Furlan da Pordenone*, in “Lo Scultore e il Marmo”, 7 gennaio 1939.

¹⁹ V. Querel, *Ado Furlan, scultore*, in “Meridiano di Roma”, 18 agosto 1940.

²⁰ A. Peyrot, *Cinque artisti veneti alla “Barcaccia”*, in “Il Piccolo”, 19 marzo 1940.

²¹ P.S. [Scarpa], *Cinque artisti veneti*, in “Il Messaggero”, 17 marzo 1940.

²² M. M. P., *op. cit.*

²³ E.Z. [Zorzi], *La mostra di Brunetta-Furlan a Pordenone*, in “Gazzetta di Venezia”, 11 maggio 1939.

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

²⁵ Lettera di Ester Furlan ad Ado Furlan del 23 aprile 1940, riportata integralmente in G.M. Villalta, *Ester*, in C. Furlan, C. Griggio (a cura di), *Ado Furlan. Eterna Roma. Lettere a Ester 1936-1942*, Forum, Udine 2004, pp. 23-24.