

## VII. Le opere del secondo dopoguerra



1. Auguste Rodin,  
*Le lys brisé*, 1911

Rientrato, dopo l'8 settembre 1943, in Friuli dal servizio militare in zona di guerra in Francia, Furlan si stabilì definitivamente a Pordenone anche dopo la fine del conflitto. Il progetto di un nuovo trasferimento a Roma per riprendere i contatti con l'ambiente artistico della capitale fu via via rimandato per i nuovi impegni familiari (aumentati con la nascita della figlia Caterina, nel 1946); poi, quando nel dicembre 1948 morì il padre Domenico e toccò ad Ado la guida del laboratorio di marmi di famiglia, fu definitivamente accantonato. D'altra parte le lettere che gli giungevano dall'amico Luigi Montanarini<sup>1</sup> gli descrivevano una Roma ben diversa da

quella lasciata in tutta fretta nel dicembre 1942: la crisi del mercato artistico, l'espulsione (e poi il repentino reintegro) dei docenti d'accademia nominati per chiara fama dal regime fascista, il costo della vita proibitivo erano segnali di un sistema delle arti nuovo e per molti versi impenetrabile, dove tutto (relazioni personali, valore artistico, duttilità operativa) andava ritardato sui nuovi poteri e sui nuovi orizzonti del gusto e riusciva difficile immaginare di riproporre l'allegria *bohème* condivisa nel triennio trascorso insieme. A Pordenone Furlan riprese a modellare, continuò a produrre scultura a destinazione pubblica (nel 1948 un bassorilievo sul tema della fatica agreste con al centro le figure della *Sorgente* e dell'*Abbondanza* per la sede del Consorzio Irriguo Cellina-Meduna; nel 1952 due altorilievi con il leone marciano per il nuovo palazzo San Marco a Pordenone; nel 1954 un suo busto in bronzo del Pordenone fu collocato all'inizio della salita del castello di Udine) e soprattutto si impegnò in una fitta attività di organizzatore culturale: nel 1951 entrò a far parte del consiglio artistico della "Pro Pordenone"; nel 1952 diresse il neo istituito premio di pittura "Città di Pordenone" e fu tra gli organizzatori della prima edizione del Premio letterario nazionale Friuli-Venezia Giulia; nel 1953 fu tra gli ideatori di un premio dedicato alla scultura e all'incisione patrocinato da Celso Costantini<sup>2</sup>; nel 1956 inaugurò a Pordenone una propria Galleria d'Arte chiamata "Il Camino" che per un decennio animò la scena artistica della città<sup>3</sup>. Inoltre la sua attività espositiva, nel primo decennio postbellico, si intensificò: si contano di lui due mostre personali a Udine (1947 e 1950), una a Pordenone (1951), una a Venezia, nella sede della Galleria Bevilacqua-La Masa (1951) e una a Milano (1956), in quella Galleria Barbaroux che era stato uno

dei luoghi di riferimento del Novecento storico milanese e che, lo stesso anno, aveva presentato artisti del calibro di Carrà, de Pisis, Campigli, Martini, Severini. Lontano dagli ambienti cosmopoliti delle Biennali come dai giochi di potere squisitamente romano delle Quadriennali, Furlan promosse contatti con la migliore intelligenza veneto-friulana, da Pier Paolo Pasolini (che avrebbe dovuto presentare la sua prima personale udinese del dopoguerra) a Umbro Apollonio (chiamato tra i giurati del premio di pittura "Città di Pordenone") a Giuseppe Marchiori, spesso ospite nella casa di via Mazzini. Un bel pezzo di colore di Aldo Camerino del 1952 ci rappresenta un *bon vivant* di provincia sorprendentemente aggiornato e colto: "l'ingegno versatile, la cultura soda, le molte conoscenze e le esperienze d'uomini di tutta Italia gli uscivano di bocca, espresse con una tenacia sicura che li scolpiva con sicurezza"<sup>5</sup>.

Con il ritorno nella natia Pordenone Furlan cessa di essere un artista in dialogo con l'evoluzione della scultura italiana moderna come si studia nei manuali di storia dell'arte e quale era sostenuta negli stessi anni dalla critica più aggiornata, da Argan a Ragghianti, da Venturi a Marchiori, in una prospettiva che poneva l'avanguardia radicale di Arp e Brancusi a capostipite delle ricerche più vitali. Strenuo difensore dei valori della figurazione, intollerante verso coloro che troppo repentinamente si convertirono alle poetiche dell'astrazione o si appiattirono sulle linee estetiche dettate dal Partito Comunista Italiano, sottilmente insofferente nei confronti delle aggiornate stilizzazioni di una "terza via" moderatamente modernista, non dovette vedere di buon occhio né l'approdo della scultura a semplici forme pure (alla Viani o alla Consagra) né le semplificazioni e le geometrizzazioni cubisteggianti di Leoncillo



2. Ado Furlan,  
*Icaro caduto*, 1947

Leonardi o di Marino Marini. La doppia strada additata dai due primi premi di scultura alla Biennale di Venezia del 1948, Moore e Manzù, dovette sembrargli impraticabile per i troppo intellettualistici primitivismi del primo e le sfuggenti indeterminanze formali del secondo. Abbiamo un po' sorprendentemente, da uno scultore concreto e all'antica come Furlan, una interessante dichiarazione di poetica di sapore martiniano (è riportata come "pensiero inedito" da Salvatore Chiolo nel catalogo della mostra udinese del 1947): "Entro un limite rigoroso il mio lavoro prende forma bloccato come un sasso di monte: se l'estro cede, cede ogni magico incanto"<sup>6</sup>. Furlan aveva evidentemente letto *Scultura lingua morta* di Martini nella prima edizione del 1945 (da lì vengono l'idea del "sasso di monte" e del "magico incanto", oltre che l'andamento aforistico della frase) ed era rimasto colpito dal lirismo intenso della prosa. L'idea della scultura (e dell'arte figurativa in generale) di Furlan del dopoguerra sarà ancora caparbiamente concentrata sul contenuto formale e tecnico, e disinteressata a quello programmatico o ideologico: nella po-

lemica apertasi in occasione del primo premio di pittura "Città di Pordenone" (sulla mancata partecipazione degli artisti neorealisti e sulla eccessiva, o male indirizzata, severità della giuria nell'ammissione delle opere) Furlan difese un criterio che teneva conto "più dell'abilità pittorica che delle tendenze"<sup>7</sup> e il giovane figlio Italo tradusse, con la foga dei diciannove anni, le opinioni respirate in casa, improntate a un idealismo ancora marcatamente anni trenta: "noi simpatizziamo subito con ogni opera cercando di comportarci così intuitivamente verso di essa, di goderla spontaneamente, con così poca deliberazione, come il creatore che primo l'ha concepita. Soltanto dopo di ciò analizziamo e interpretiamo, ricerchiamo e spieghiamo i suoi effetti morali, culturali e artistici"<sup>8</sup>.

Il Furlan del dopoguerra presentò in esposizione alcune, selezionate sculture del decennio precedente (con particolare attenzione ai ritratti) e una nuova produzione realizzata negli anni 1946-1953 entro la quale si possono individuare i due filoni principali delle teste scultoree (ritratti o studi di fantasia) e dei nudi femminili: questi ultimi erano

quasi del tutto inediti nella ricerca dell'artista e con essi Furlan giunse a risultati nuovi e di sicura originalità. Le sculture con soggetti femminili di fantasia furono con probabilità pensate negli ultimi mesi del soggiorno romano. In alcune lettere spedite alla moglie tra ottobre e dicembre 1942 Furlan raccontò infatti che stava modellando una serie di bozzetti da lui definiti "di una sensibilità esasperata e grottesca nei quali gli amici più sensibili giurano del loro interesse"; da una lettera successiva sappiamo che si trattava di una serie di "figure di donne inventate" capaci di configurarsi come un suo personale "dolce stil novo" e fonte di un nuovo "fuoco" creativo; nel dicembre quattro lavori sono realizzati e sei già impostati ("ho trovato il mio momento e non voglio lasciarmelo scappare")<sup>9</sup>. Il repentino richiamo alle armi interruppe questa produzione che rimase nello studio di Pericle Fazzini e andò, probabilmente, dispersa. Ma la parentesi della guerra, il soggiorno francese a Cagnes-sur-Mer con il quasi naturale ripensamento su episodi fondativi della scultura francese tra Ottocento e Novecento, da Rodin a Renoir (alla moglie comunicò con emozione di essere di stanza a pochi chilometri dalla casa di quest'ultimo<sup>10</sup>) a Maillol, utile a temperare i turgori eroici dell'amatissimo Bourdelle, consentirono un ritorno a questo tema di ricerca con maggiore serenità.

I nudi del dopoguerra di Furlan collocano il corpo femminile in una sorta di arcadia senza tempo, con la rappresentazione di puri stati fisici (il sonno, il sogno, la gestazione), di gesti primordiali (l'ascolto di una voce, i capelli fatti asciugare al sole o raccolti in trecce), di miti erotici (nella *Leda col cigno*, cat. 66), oppure con la focalizzazione sul corpo inteso come palestra di pura interrogazione formale (*Bagnante*, *Frammento di nudo*, cat. 67 e 68). Furlan continua an-

## LES ÉTUDES

Les 24 Études de CHOPIN, quoique éditées en deux livres de 12 Études, dont le premier est dédié à Franz LISZT et le deuxième à la Comtesse d'AGOULT, à un intervalle assez considérable et avec des numéros d'œuvres différentes, ont été en réalité écrites à la même époque, entre la dix-neuvième et la vingtroisième année, à l'exception de deux ou trois Études du second cahier, composées en 1836. En même temps qu'elles ouvraient à la technique pianistique l'horizon qui est encore le sien à l'heure actuelle, elle permettaient à CHOPIN d'exprimer son génie musical avec une nouveauté, une fantaisie et une éloquence saisissante.

### op. 10

- 1) do maggiore: allegro
- 2) la minore: allegro
- 3) mi maggiore: lento ma non troppo
- 4) do diesis minore: presto - con fuoco
- 5) sol bemolle maggiore: vivace - brillante
- 6) mi bemolle minore: andante
- 7) do maggiore: vivace
- 8) fa maggiore: allegro - veloce
- 9) fa minore: allegro - molto agitato
- 10) la bemolle maggiore: assai vivace
- 11) mi bemolle maggiore: allegretto
- 12) do minore: allegro con fuoco

### op. 25

- 1) la bemolle maggiore: allegro sostenuto
- 2) fa minore: presto
- 3) fa maggiore: allegro
- 4) la minore: agitato
- 5) mi minore: vivace
- 6) sol diesis minore: allegro
- 7) do diesis minore: lento
- 8) re bemolle maggiore: vivace
- 9) sol bemolle maggiore: assai vivace
- 10) si minore: allegro con fuoco
- 11) la minore: lento, poi allegro con brio
- 12) do minore: molto allegro con fuoco



3. Ado Furlan, schizzi del pianista Alfred Cortot in un programma di sala (Archivio Furlan, Spilimbergo)

che una riflessione, coerente con il decennio precedente, sui diversi materiali in cui realizzare la stessa scultura: affiancare alla fusione in bronzo la versione in cera gli permette di sperimentare risultati luminosi differenti (nel bronzo la luce scivola sui corpi e ne lascia trapezolare eleganti sinuosità; con la cera l'artista ottiene una maggiore espansione plastica e una mimesi epidermica sottilmente inquietante) che incidono profondamente nella percezione dell'opera da parte dello spettatore.

Per il Furlan dei nudi del dopoguerra il confronto con eventuali riferimenti esterni assume un significato diverso rispetto alla stagione precedente, quando la gioventù e la volontà di inserirsi nel sistema artistico dell'arte moderna italiana lo portavano a confrontarsi con soluzioni stilistiche aggiornate: Romanelli o Messina, Gemito o Wildt avevano rappresentato, oltre che figure esemplari di grandi scultori, nodi importanti della discussione artistica coeva. Ora l'isolamento locale di Furlan, il suo orgoglioso senso di inappartenenza alla ricerca scultorea più moderna, lo spingono a una riflessione sui modelli meno diretta, finalizzata alla difficile elaborazione di uno stile proprio.

La presenza in questa mostra di un Rodin degli anni ottanta, la *Toilette de Venus* (cat. 74; è lo sviluppo indipendente di uno studio per la *Porta dell'Inferno* esposto per la prima volta, con il titolo *Satyresse à genoux*, a quella mostra cruciale Monet-Rodin tenuta nel 1889 presso la parigina Galerie Georges Petit), testimonia, da parte di Furlan, l'immutato interesse per le soluzioni plastiche del maestro francese, cui continuerà ad attribuire il ruolo di fondatore della moderna scultura internazionale. Una rapida rassegna dei nudi di Furlan del dopoguerra permette di osservare quanto Rodin rientri con precisione nel giro di orizzonte dello scultore. *L'Icaro caduto* (cat. 63) non è solo l'omaggio a una delle opere più amate (*Icaro caduto*, 1890) del più illustre scultore pordenonese del passaggio tra i due secoli, Luigi De Paoli, legato a Furlan da un sentimento di profonda stima e simpatia, ma anche a un celebre monumento funebre di Rodin, *Le lys brisé*, a sua volta derivato da un prototipo marmoreo dal tema analogo a Furlan, *Illusion, soeur d'Icare*, esposto al Salon parigino del 1896. Il *Risveglio* (cat. 72) ricorda il torpore delle dannate della *Porta dell'Inferno*; *Donna in ascolto* o *Treccie raccolte* (cat. 75 e 76) ripensano quei gesti ricchi di inaudite torsioni e governati a un tempo da misteriose armonie che inaugurarono, nella scultura di fine Ottocento, una nuova grammatica del nudo scultoreo; *Leda col cigno* (cat. 66) è la discendente diretta di quei viluppi erotici di Rodin in cui la figura femminile sembrava obbedire ai richiami dell'eros o della sofferenza. La particolare modellazione rodiniana, concentrata sui nodi plastici delle giunture e sulla tessitura muscolare che serpeggia sotto l'epidermide, capace di alternare parti fortemente sintetiche e particolari definiti con estrema precisione, è stata studiata da Furlan con l'attenzione che si tributa a un maestro indiscusso. È però specialmente la pluralità di punti di vista, la sorprendente ricchezza di profili a fare di queste sculture un evidente omaggio a Rodin. Mentre la scultura italiana dei secondi anni quaranta e dei primi cinquanta tende a una generale bidimensionalità, riporta l'attenzione sulla struttura portante, evidenzia, attraverso spigoli, indurimenti lineari e sintesi geometriche lo schema elementare che governa la forma, Furlan risale a Rodin per complicare le pose, aderire con realismo al vero anatomico del modello e arricchire il più possibile l'arabesco lineare.

La relazione che si è voluta qui propor-

re tra i nudi femminili più classicheggianti e composti di Furlan (*Bagnante*, 1947, cat. 68; *Modella friulana*, 1950, cat. 73) con un bronzo di poco precedente, *Attesa* (1942) di Marcello Mascherini (cat. 70), prova a individuare un terreno di ricerca comune a livello locale. Mascherini è, negli anni dell'immediato dopoguerra, l'artista di maggior successo della regione (condividerà con Minguzzi il primo premio per uno scultore italiano alla Biennale di Venezia del 1950) e la sua attività di modellatore è quasi interamente indirizzata su studi sul corpo femminile, con una tendenza alla lieve accentuazione espressiva, alla deformazione rotondeggiante e sintetica. *Attesa* è un'opera della stagione immediatamente precedente, in sintonia con la poetica martiniana di un classicismo lirico libero da stilismi troppo condizionanti: nel 1946 Giuseppe Marchiori, chiamando in causa il nome di Maillol, collocava Mascherini tra i pochi in Europa a essere a un tempo moderni e capaci di tentare la rappresentazione della vita "con una sanità di istinto, controllato e irrobustito dall'esperienza"<sup>11</sup>.

La presenza di un cruciale nudo disteso di Arturo Martini del 1944, la *Donna sulla sabbia* (cat. 65), a fronte di figure in pose analoghe di Furlan di qualche anno più tarde (*La gestante e Leda col cigno*, 1947; *Risveglio*, 1950) testimonia invece il limite mai superato dal Furlan del dopoguerra. Martini, doppiato il 1940, mette in crisi, attraverso una spietata rilettura dei capolavori della sua stagione aurea, la coerenza armonica del corpo femminile. Qui la donna è rappresentata in una posa quasi animalesca, dove il tronco e gli arti si deformano in una espansione plastica di memoria picassiana e il corpo appare come "oppresso e quasi schiacciato dalla luce"<sup>12</sup>. Il Furlan che nel dopoguerra riprenderà qualche invenzione dal Martini ritrattista (la sua improvvisa morte nel 1947, e la sua prima retrospettiva trevigiana dello stesso anno restituirono a una dimensione più raccolta, quasi locale, una figura che aveva avuto una fama nazionale per oltre un ventennio; e non è escluso che nel *Ritratto del poeta De Piero* - cat. 83 - Furlan si ricordasse del *Chirurgo* martiniano, del 1928, ripresentato proprio nella retrospettiva trevigiana) non si spingerà mai fino a quella sconfezione dei principi di fluidità armonica dei profili, di sconvolgimento dei volumi dell'ultimo Martini. Più tradizionali, nella linea della continuità con l'anteguerra anche se caratterizzati da una minore tipizzazione fi-

siognomica, sono i ritratti dei familiari (il figlio Vittoriano ammalato, Italo ormai adolescente, la piccola figlia Caterina, cat. 79-81). Negli altri casi la testa scultorea sarà da lui innovata su un doppio fronte. Il primo fronte è quello di singolari recuperi di uno stile ottocentesco che ricerca consapevolmente il registro dell'eroico: la maschera di Beethoven e quella di Alfred Cortot (cat. 84), realizzata a partire da un disegno preso dal vero a Udine, nel 1953, durante un concerto del celebre pianista (fig. 3), accentuano spigolosità drammatiche tra estremo romanticismo ed echi da Bourdelle. Il secondo fronte, con la serie delle testine d'espressione, vuole sperimentare inedite stilizzazioni lineari: i volti, maschili (*L'idiota*, cat. 85) o femminili (*Sorriso etrusco*, *Volto sorridente*, *Dalmazia*, cat. 86-88) assumono una indeterminatezza di espressione che vuole sottolineare lievi forzature (occhi felini, profili insolitamente deformati, sorrisi arcaici) della visione realista.

Le sculture del Furlan postbellico furono oggetto di una critica per lo più locale, affettuosa e partecipe, ma in evidente difficoltà quando doveva spiegare il senso della sofisticata operazione di retroguardia dell'artista: se le sue opere furono definite "chiare e comprensibili", in rassicurante opposizione agli approdi dei novissimi, i conti con lo sviluppo di una moderna scultura figurativa restarono difficili da fare. Salvatore Chiolo, docente di storia dell'arte al liceo di Udine e animatore della discussione artistica locale, introdusse la pri-

ma personale del dopoguerra sottolineando la novità del "modellato forte, scabro, rotto", risultato di una "emotività più ricca, perché più vitale e più moderna"<sup>13</sup>. Quattro anni più tardi, nel recensire la personale alla Bevilacqua-La Masa di Venezia, lo stesso Chiolo dichiarava esplicitamente di preferire i nudi dalle pose più naturali come la *Modella friulana* ("ha la morbidezza d'un animale giovane, in cui la vita, sotto l'apparente immobilità, pulsa maestra"<sup>14</sup>) a quelli più complessi, a chiasmo, nei quali individuava probabilmente un permanere di virtuosismi accademici. Un testo del vecchio amico Vittore Querel, voluto dall'artista a introduzione delle personali di Venezia e Pordenone del 1951 e poi a quella milanese del 1956, fondeva il vecchio (ma non scorretto) *topos* dello "scaltrito padrone della materia che piega alle esigenze della sua personale concezione" con uno spericolato, e un po' patetico, tentativo di riportare la disamina su un piano di lessico filosofico ("[nei nudi] gli vien fatto, per una particolare felicità del momento, di fondere assieme il senso infinito della spiritualità con la solidità materiale del fenomeno contingente"<sup>15</sup>). Le poche recensioni alle mostre personali furono sempre positive: si poteva apprezzare, centrando ma di fatto sottovalutando il riferimento rodiniano, la "ben definita personalità che consiste in una scultura fatta di vibrazioni chiaroscurali armonicamente distribuite, ma quasi impercettibili, si da non aver troppo a che vedere con il deciso espressionismo di Rodin"<sup>16</sup>; Arturo

Manzano, che continuava a sorprendersi per le ripetute oscillazioni stilistiche, diceva di amare la caratteristica tipica dello scultore quale la conosceva da un quindicennio, "l'attenzione alla forma tradizionale, quasi direi la devozione ad un modo casalingo di modellare"<sup>17</sup>. Quando la mostra del 1956 alla Galleria Barbaroux di Milano pose Furlan all'attenzione di un bacino di recensori non più sintonizzato con la scala locale dei valori, sarà avvertito in modo particolare lo iato tra la dissintonia dello scultore con l'arte moderna degli anni cinquanta da una parte e l'intrinseca, sorprendente qualità delle opere dall'altra: Mario Finn, che recensì l'esposizione per il romano "Taccuino delle Arti", mal sopportava una scultura che "sembra spesso raggelarsi per troppa levigatezza formale, nella consapevolezza di un mestiere dei più esercitati" ma vi ritrovava "non di rado illuminazioni non trascurabili e l'audacia di figurazioni poliritmiche"<sup>18</sup>. Con questo aggettivo, poliritmico, ispirato al lessico della più aggiornata critica d'arte contemporanea tra la teorica di Gillo Dorfles e i testi apparsi su "Arte Concreta" e oggetto, credo, della benevola ironia dell'artista, si conclude di fatto la vicenda critica del Furlan postbellico: il capitolo successivo, la mostra tenuta a Spilimbergo nel 1968 con una lettera di Fazzini a introduzione di catalogo ("i tuoi nudi sono belli, con quel loro sapore erotico della grande plastica, tipica della tradizione veneta che tu sai rivivere"<sup>19</sup>), ha già il sapore dell'operazione storicizzante, del bilancio di una vicenda conclusa.

<sup>1</sup> AFS, lettere di Luigi Montanarini ad Ado Furlan del 10 ottobre 1945 e del 1° settembre 1947.

<sup>2</sup> P. Pastres, *Ado Furlan: l'attività alla /della Pro Pordenone*, in F. Fergonzi, C. Furlan (a cura di), *Ado Furlan nella scultura italiana del Novecento*, Forum, Udine in c.d.s.

<sup>3</sup> V. Gransinigh, "Comincia a scaldare il fuoco de 'Il Camino': breve storia di una galleria d'arte per Pordenone, ivi.

<sup>4</sup> G. Gemo, *Ado Furlan: mostre e opere del dopoguerra*, ivi.

<sup>5</sup> A. Camerino, *Città di Campagna*, in "Il Gazzettino", 17 settembre 1952.

<sup>6</sup> S. Chiolo, *Furlan e il suo linguaggio plastico*, in *Una mostra di Anzil e Furlan*, catalogo della mostra (Udine, Palazzo del Comune, 29 novembre - 15 dicembre 1947).

<sup>7</sup> A. Furlan, *Gli artisti premiati alla Mostra di*

*pittura*, in "Il Gazzettino" (ed. Pordenone), 28 agosto 1952.

<sup>8</sup> I. Furlan, *I "segnalati" e le buone pitture*, in "Il Gazzettino" (ed. Pordenone), 5 settembre 1952.

<sup>9</sup> Lettere di Ado Furlan alla moglie datate 16 ottobre 1942, 17 ottobre 1942, 29 ottobre 1942, 4 dicembre 1942, in C. Furlan, C. Griggio (a cura di), *Ado Furlan. Eterna Roma. Lettere a Ester 1936-1942*, Forum, Udine 2004, pp. 288, 291, 295, 300.

<sup>10</sup> AFS, lettera di Ado Furlan alla moglie del 28 febbraio 1943.

<sup>11</sup> G. Marchiori, *Mascherini*, in "Il Domani", 11 febbraio 1946.

<sup>12</sup> G. Mazzotti, *Breve guida alla mostra sullo scultore Arturo Martini*, in "Il Gazzettino" (ed. Treviso), 11 ottobre 1947.

<sup>13</sup> S. Chiolo, *Furlan...*, cit.

<sup>14</sup> S. Chiolo, *Sensibilità e linguaggio dello scultore Ado Furlan*, in "Il Gazzettino", 1° gennaio 1951.

<sup>15</sup> V. Querel, [presentazione senza titolo], in *Una mostra di scultura di Ado Furlan*, catalogo della mostra (Udine, Palazzo Comunale, 22 dicembre 1950 - 2 gennaio 1951).

<sup>16</sup> F. Cast [Castellani], *Sculture pitture incisioni alla Bevilacqua La Masa*, in "Il Gazzettino", 30 gennaio 1951.

<sup>17</sup> A. Manzano, *I biennalisti friulani e altre tre mostre natalizie*, in "Il Messaggero Veneto", 31 dicembre 1950.

<sup>18</sup> M. Finn, *Mostre. Milano*, in "Il Taccuino delle Arti", 7, maggio-giugno 1956, p. 4.

<sup>19</sup> Lettera di Pericle Fazzini (Roma, 4 giugno 1968), in *Ado Furlan. Sculture*, catalogo della mostra (Spilimbergo, scuole medie, agosto 1968), Edizione "Pro Spilimbergo", 1968, p. 5.