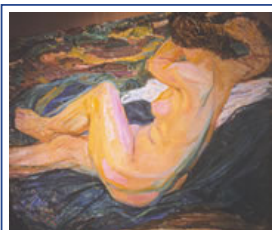




FERRUCCIO FERRAZZI OCCASIONE DI UNA RISCOPERTA

di Daniela Fonti



Ferruccio Ferrazzi
Domenica o Nudo
all'aperto, 1925

Personalità complessa, introversa, difficile da incasellare, Ferruccio Ferrazzi sembra offrire ogni volta l'occasione di una riscoperta. La forte personalità di artista, rivelatasi precocemente in questo giovane romano legato a una dinastia di scultori, plasticatori, ceramisti, ha subito una incessante serie di «scoperte e massacri» - per citare il noto titolo di Soffici - che si può dire abbia occupato quasi tutto il xx secolo. Gli esordi sono insolitamente fortunati. Giovanissimo stupisce l'ambiente romano per la sua indipendenza dai modelli della cultura artistica dominante ed è invitato a esporre appena sedicenne. Seguiranno una serie di successi, borse di studio, premi, l'ambitissimo invito alla Biennale veneziana (1910), gli acquisti di opere da parte delle più prestigiose istituzioni. I diari e le lettere di Ferrazzi, sostenuti da una prosa tesa, ellittica e piena di bagliori illuminanti come la sua pittura, sono lo specchio più fedele

della sua ansia di misurarsi con la grande tradizione pittorica italiana per penetrarne lo spirito senza ricalcarne le forme, riservandosi la scomoda posizione di chi, teso continuamente al superamento di se stesso, si pone ai margini delle consuetudini e dei gruppi, fuori dai «movimenti» e dalle formule troppo riconoscibili, persino fuori dalla dialettica fra classico e moderno. Eppure, nonostante tutto, Ferrazzi fu sempre dentro la grande storia del Novecento e dei suoi movimenti, pittore «anche» ufficiale ma in un certo modo anomalo che 10 pose sempre a un passo dalla scomunica. Autore di grandi commissioni pubbliche nel periodo fra le due guerre (per la sua maestria tecnica e per la grande stima che gli riservò sempre il potente architetto del regime, Piacentini), accademico d'Italia - eppure mai iscritto al partito fascista - Ferrazzi pad certamente nel secondo dopoguerra e fino agli anni ottanta un'eclissi da parte della critica certamente legata alla sua figura di artista ufficiale del ventennio, un'eclissi interrotta solo dall'importante monografia che nel 1974 gli dedicò Carlo Ludovico Ragghianti con Jacopo Recupero (ma è rimasta l'unica!). Tuttavia, credo, la difficoltà che gli studiosi hanno avuto nel ricollocare la sua figura sia dovuta più che ai movimenti storici, al carattere originale, talvolta arduo, difficile ad essere etichettato e circoscritto in una formula, estraneo a schemi precostituiti, del suo itinerario artistico lungo settant'anni. Controcorrente da subito, dopo gli esordi accasamente divisionisti (forse più previatieschi che segantiniani) va a Parigi non per aggiornarsi visitando atelier e Salon alla moda ma per chiudersi nei musei con il padre Stanislao «per copiare ancora nel Louvre con la stessa docilità della prima adolescenza» e studiare «le rotazioni della luce» nei pittori antichi e moderni (soprattutto in Seurat; una ricerca ancora in rapporto con le problematiche divisioniste). Si comprende come da subito Ferrazzi non faccia differenza fra la pittura moderna e l'antica; egli guarda avidamente alla pittura dei grandi (e Piero della Francesca può essere più contemporaneo di Sartorio), cerca di carpirne i segreti, di penetrarne il momento germinativo della forma in una ricerca di assoluto che ha la foga dei grandi pittori romantici. Al rientro in Italia nel 1914, oppone all'estroversione dei futuristi, in quel momento all'apice della cronaca artistica per la esibita volontà di rottura di tutti i linguaggi, un assorto ripiegamento in se stesso «in ascolto del mio temperamento, rivolto alla fantasia dei fatti e della natura». Sembra un atteggiamento conservatore, classicista (realtà e natura contro divenire e progresso) rivolto a indagare la sostanza eterna delle cose da trasferire in un fare solenne e senza tempo, ma non è così o l'attenzione al futurismo è invece molto presente; il movimento di Marinetti e un polo dialettico che gli serve da stimolo per riesaminare il rapporto fra figura e ambiente nello spazio del quadro. Del futurismo certamente percepisce, e condivide, l'inquietudine, l'ansia romantica di essere del proprio tempo, anche se non l'accettazione acritica del mito della macchina.

Vicino certamente per temperamento più a Boccioni, per l'enfasi espressionista e la tensione della pennellata, che non a Balla (troppo analitico) o a Severini, da vita a una serie di opere di grande



Ferruccio Ferrazzi
Viaggio tragico - 1925

originalità, nelle quali il tema del dinamismo universale - postulato dai futuristi - attinge a una dimensione panica e assoluta. Nascono quadri bellissimi come *Domenica o Nudo all'aperto* (1915) nel quale il soggetto tradizionale del nudo femminile nella natura diventa centro architettonico e potente di uno spazio quasi investito da un vento cosmico. La figura, scultorea, impastata in colori luminosi ma densi di materia, e come compressa in una solida cavità spaziale, una sorta di nicchia che ne restituisce un'immagine potente e ctonia. E la personale soluzione ferrazziana della rappresentazione dello spazio risolto come frammento unitario» con «tele e tavole tagliate a sghembo o sagomate secondo le prospettive e per l'eliminazione dei vuoti». L'originalissimo formato «a tagli obliqui e spezzati, sincopati, mistilinei» su il quale fu ideato l'intero allestimento «prismatico» della sala personale agli Amatori e Cultori del 1916 (che gli valse la perdita della borsa di studio), attrasse l'attenzione di Carlo Ludovico Ragghianti per la capacità, come scrive ancora, «di potenziare il movimento interno delle composizioni, escludendo gli angoli morti, i pleonasm, i campi marginali apatici, per portare con immediatezza il visus comprensivo sul dramma ravvicinato allo spettatore». Il nodo emotivo del quadro, anche in queste opere in qualche modo legate al futurismo, non può risolversi nella rievocazione visiva di un frammento del dinamismo universale; l'immagine sulla tela, nei suoi ritmi spezzati e angolosi, nella



Ferruccio Ferrazzi

Il trita del grano - 1928 -

pennellata potente, esibisce una carica emotiva e visionaria che trova qualche parallelo solo nell'ultimo Boccioni. Tutta questa breve parentesi futurista farà registrare ancora una curiosa convergenza (solo tematica) con un capolavoro di Severini (*Carousel. Fete d Montmartre*, 1913), riecheggiato nel frenetico *Carosello alla Riponne* del 1917, COS1 originale nel taglio curvilineo del supporto. Pili significativi scambi formali - nella sintetica impaginazione fra fauve e cubista di Albergo a Montreux (1916), fino a *Bambola nella vetrina* (1919)⁴ - sono osservabili con opere contemporanee di Fortunato Depero (*Donna in vetrina*, 1917).

Rapito dal fascino immutabile dello spettacolo naturale si ricordino i sintetici disegni a china e matita eseguiti in Svizzera nei pressi del lago

Leman nel 1916-1917' - come dall'inalterata potenza espressiva dei maestri del Quattrocento italiano che non cessa di frequentare, Ferrazzi alterna in questi anni fino ai venti studi e bozzetti dal vero con altri ripresi dalla pittura antica. E una sorta di rinnovato apprendistato che non istituisce gerarchie tra Storia e Natura, che non rende visibile nel segno - sempre rapidissimo e compendiario - la sorgente d'ispirazione ma che anzi radica sempre pili nella convinzione che il fine ultimo della pittura è nella realtà che trascende continuamente la sua finitezza «e diventa simbolo, nella sua espressione di bellezza forte e calma, aliena da ogni dolcezza o violenza o curiosità ma sintetica e semplice».

Con il passare degli anni Ferrazzi affina il metodo che lo conduce alla creazione di iconografie assolutamente originali e personali, così radicate nel suo immaginario da poter riempire - sempre attuali - anche a distanza di molti anni. E la capacità quasi divinatoria di riconoscere in un frammento autobiografico, in un'esperienza esistenziale o artistica, il germe fecondo dal quale, «per una inconscia gestazione», nascerà l'immagine viva e perfetta - perché emendata dal filtro della memoria - del vero che trionfa sul «caotico esuberante quadro della vita» e assume valore universale. Nasce così, dall'esperienza della traversata per mare avvenuta subito dopo il tragico affondamento della *tradotta «il Milano»* (dicembre 1917) uno dei quadri pili affascinanti della pittura italiana della meta degli anni venti, *Viaggio tragico*. Il concitato serrarsi dei corpi, percepibile nel primo appunto grafico per l'opera, eseguito nel 1918, si distende oggettivamente nel grande disegno colorato del 1919 per approdare infine all'astratto vano spaziale azzurrino (memore della cabina della nave) arredato dalle semplificate geometrie dei cubi, in un'atmosfera che architetture, fogge e abiti delle figure rendono volutamente atemporale. Quelle figure maschili e femminili, dalla volumetria forte e bloccata, chiuse in un metafisico isolamento, sono personaggi eternamente (pirandellianamente) chiamati all'espressione del loro individuale «stato d'animo». In un alternarsi di paura, sgomento, incredulità e incoscienza - che continuamente si rimandano l'una all'altro nell'affollato proscenio come sfaccettature di un'unica, complessa emozione -, si assiste all'approssimarsi (o alla rievocazione rituale?) della tragedia. La visione di allora, depurata di ogni dettaglio descrittivo, si spoglia insieme di ogni accidentalità temporale e nella sua cristallina chiarezza, assurge al tempo bloccato di Piero della Francesca (<<riscoperto» proprio in quell'anno agli Uffizi di Firenze); metafora eloquente dell'eterna condizione umana del vivere, *viaggio tragico* per ognuno di noi.

Se alla meta degli anni venti, nel generale clima di «ritorno all'ordine», la tragedia della guerra appena conclusasi poteva risolversi nella catarsi delle forme quiete e sospese di *Viaggio tragico*, l'incomprensibile dramma totale del secondo conflitto mondiale e un cataclisma di tale potenza che trasferisce intatto tutto il suo potenziale d'orrore. La pittura non basta ad arginare la tragedia, né è a sua volta sopraffatta e sconvolta: è l'Apocalisse. A *La stanza* di Ferrazzi, un'opera fondamentale della sua stagione matura dipinta fra il 1943 e il 1946 - Maurizio Fagiolo dell'Arco ha dedicato una mostra nel 1989. Il tema religioso, tornato d'attualità anche per l'interpretazione letteraria di Massimo Bontempelli in un volume del 1941 illustrato da Giorgio de Chirico, è molto frequentato dagli artisti della Scuola romana (Scipione fra i primi) per le sue valenze visionarie ed espressioniste. Lo stesso artista, nel dicembre del 1941, ne restituisce una parafrasi poetica in perfetta sintonia con la visione sconvolta e terrificante che squassa le creature ne *La stanza*».

Il grande quadro è uno squarcio improvvisato su un mondo stravolto dalla violenza cieca della guerra e della storia dove la bellezza apollinea del giovane corpo virile (forse ancora metafora dell'arte) è oltraggiata dall'orrore del corpo dell'uomo scaraventato in aria e ridotto a brandelli, calpestata dallo scheletro del cavallo che - come nelle tremende immagini del Giudizio Universale degli antichi frescati - travolge con Furia cieca umanità e natura. Il colore, acceso e febbrile divampa nelle tonalità ardenti della Scuola romana con pennellate che sciabolano la forma fino a



Ferruccio Ferrazzi

Maternità - 1911 -

quasi divorarla. Nel tempo dell'Apocalisse la pittura di Terrazzi dà vita a un ciclo di opere (La guerra o l'incendio, 1943; La caduta, 1944; Eruzione, 1944) sorprendentemente protese verso il futuro e presaghe dell'informale.

2005-10-28



Stampa questa pagina



Home



Sommaio



Archivio



Info

© copyright arteecarte 2002 - all rights reserved - [Privacy e Cookies](#)