

CRITICA D'ARTE

RETTA DA CARLO L. RAGGHIANI VALLECCHI EDITORE FIRENZE

XVI (XXXIV), n. s., fascicolo 106-107



Il primo recupero sintetico, nel senso di una revisione e di un ripensamento non immediatamente cronistico, e perciò storico, nel senso di una ricostruzione di valori originali sia di poesia che di cultura di un periodo recente quanto senza ragione estraniato dagli interessi prevalenti, è stato dato dalla mostra « Arte in Italia 1915-1935 » organizzata in Palazzo Strozzi a Firenze nel 1967, a distanza da cinquanta a trent'anni dagli eventi.

Questa esperienza deliberatamente contrapposta ai conformismi, cioè alle mitologie e colonologie abituali sul provincialismo italiano prima e dopo l'escatologia futurista, e in attesa dell'avvento della corsa contro l'orologio per gli allineamenti ad ogni anche più effimera proposta « internazionale », questa esperienza destinata a sostituire i pregiudizi, le immaginazioni più o meno disinteressate, gli schemi arbitrari coi fatti concreti, parve lì per lì non modificare una situazione di letteratura sull'arte ripetitoria sin quasi all'unanimità di massa; e sta di fatto che nell'occasione offerta si dimostrò anche troppo ampiamente, salvo alcune eccezioni, la sclerosi o la pigrizia di molta critica d'arte contemporanea di più ricorrente diletterismo, invece di osservare, comparare, analizzare, studiare, storicizzare al fine di una più aderente, anche se nuova, comprensione dei fenomeni e liberazione dalle tautologie tra immature e mercantili.

Ecco però che, nel breve tempo di un anno e mezzo, per le più varie ed anche inopinabili iniziative (dalle quali si apparta la rivendicazione del periodo dell'« art nouveau » condotta sistematicamente e per convinzione dal Bellonzi, e sul piano delle mostre dal Bertoni nella Galleria del Levante), si sono moltiplicate le retrospettive, le riscoperte (non sempre felici, in verità), gli articoli, le monografie; ed oggi ormai i più attivisti tra i « dispensieri » a grandi tirature dimostrano acquisita e divulgano, almeno in superficie, la rinnovata immagine del Novecento in Italia, cioè del periodo da noi considerato per tanti rispetti cruciale e soprattutto ricchissimo di valori, che sino al 1967, salvo poche e deformate eccezioni, veniva negato o imbalsamato in comode quanto scorrette formule. Il ritorno non ha sollecitato sinora, però, studi approfonditi, ed è sperabile che la nuova presenza li provochi.

La mostra di cui si parla comprese senza dubbio alcune estensioni, che sarebbe stato possibile evitare senza le insistenze anche pressanti di vari membri dell'ampia commissione di studio, proprio quelli che poi le lamentarono e ne fecero carico a chi non l'aveva, dimentichi delle loro fervide iniziative, ed anche della responsabilità assunta quali presentatori; alcuni squilibri derivarono peraltro dal fatto che talora i reperimenti di opere si rivelarono imprevedibilmente ardui o andarono delusi, malgrado quasi due anni di preparazione, di convegni e di ricerche.

Vi fu anche qualche assenza ingiustificata, e tra queste particolarmente da rammaricare quella di Severo Pozzati o Sepo: che a dire il vero non era stato dimenticato, anzi previsto sin dall'inizio e avvertito, non conseguendo poi, causa la sua assenza, l'invio delle opere, che avrebbero comunque rappresentato una sorpresa, e meglio consentito alcuni accertamenti che qui

165. Ubaldo Oppi: *Giuditta*, acquarello, 1921; Milano, coll. G. Oppi Forcesi.

166. *Ragazza del Nord*, 1921, dis. a matita.



Solo dal 1921 è presente e attivo in Italia Ubaldo Oppi, a Parigi già nell'11 dove negli anni 1913-14 avvenne il suo « incontro col Quattrocento al Louvre » così determinante per la sua opera anche dopo, nella prigionia a Mauthausen. Il caso Oppi è di particolare interesse in argomento, in quanto le opere del 1913-14 — che fu merito di Edoardo Persico di rievocare e di apprezzare nel 1930, dopoché nel 1919 Garbari ne aveva fatto un fervido elogio ne « La libertà ». — le quali contengono ricerche in direzione neoprimitiva affini a quelle del gruppo bolognese, furono note in Italia (figg. 148-166) perché sette di esse, ancor oggi per gran parte sussistenti con altre, comparvero alla « secessione » romana del 1914: *Vecchio e ragazza* (n. 7), *Figure di femmine al caffè* (10), *Donne con lo scialle al mare* (16), *Donna seduta al caffè* (21); alle quali si congiungono strettamente *Due donne*, *Donna a tavola*, e forse il grande disegno di *Nudo femminile* già nella collezione Mosckiewicz a Parigi. A queste opere si associano, di un momento probabilmente di poco ulteriore perché più connesse con quelle fatte in prigionia, *Le due sorelle*, *I fidanzati*, e le composizioni *Famiglia* (notare il parallelismo con Gorni), *Le donne degli operai* detto anche *Famiglia povera*, *Contadino in un paesaggio*. Sembra datata al 1916 *La donna incinta*, già nella collezione A. Tumin a Parigi (che contenne molte tele di Oppi). Viene quindi un gruppo abbastanza folto di opere eseguite durante la prigionia negli anni 1917-18: *Paesaggio di rocce*, *Ponte e villaggio sul fiume*, *Villaggio in collina* (è interessante constatare come questi paesaggi a dadi edilizi si allineano ad alcuni di Derain fatti a

167. Ferruccio Ferrazzi: *L'attesa*, 1914 (opera perduta).

Bologna cruciale
1914



Martigues nel 1913), *Donne con anfora*, *La famiglia* (Mauthausen 1918), *La famiglia del contadino* (disegno, Mauthausen 1918). Lo stile permane nel 1919, data dell'acquarello dal titolo *La promenade sous la lune* (resta incerta la data del *Cieco*).

Ubaldo Oppi aveva partecipato alle mostre di Ca' Pesaro già dal 1910, nel '12 con 14 opere, nel '13 con 10 pitture e 20 disegni, era considerato una grande promessa. A quel che è dato ricostruire, per esempio dal *Notturno* Barbantini e dalla copertina del catalogo 1913 con due amanti ascendenti abbracciati nel cielo solcato da raggi d'argento su fondo azzurro, il pittore restava nell'ambito di uno spiccato simbolismo formale, con lineature e zone cromatiche tra estremorientali ed art nouveau. Ma indubbiamente già

168. Ferruccio Ferrazzi: *Albergo a Montreux*, dat. 1916; Roma, Galleria d'arte moderna; 169. *Ritratto della signora M. F.*, 1914; Roma coll. Signorelli Faraoni.



nel corso del 1913 (la « Secessione » romana si aprì nel febbraio 1914) aveva trasformato profondamente il proprio orientamento, per impulso probabile della pittura dei populistici europei e in specie olandesi e nordici (in qualche punto i profili adunchi ricordano lo stesso Mestrovic) ed anche, forse, della grafica di Martini, mentre la trazione verso l'arte « primitiva » poteva derivargli da Garbari, anch'esso presente alle mostre di Ca' Pesaro, e con opere numerose, dal 1910 in poi (è sicuro che Garbari rappresenta in questi anni un veicolo tra il sintetismo internazionale e la vocazione all'arte primitiva o popolare, anche per altri artisti, pur se la ricostruzione del suo lavoro di questi anni risulta particolarmente difficile e lacunosa).

Pur prendendo in considerazione solo l'opera di Oppi degli anni 1913-14, senza spingersi a quelle che ne saranno ulteriori conseguenze, cioè all'accostamento alla pittura quattrocentesca italiana (esempio per tutti il busto della *Ragazza del Nord*, 1921 (fig. 166), così tra pierfranceschiana ed antonellesca; per non ricordare opere meglio note), ne risulta chiara la forza innovativa, sia nella tematica che, ancor più, nell'assertiva elaborazione plastica delle immagini, ottenuta con una grande semplificazione sintetica nell'austerità del monocromato, malgrado il clima prevalentemente melanconico delle figure

170. Ferruccio Ferrazzi; *Ospedale di San Giacomo*, 1915 (opera perduta); 171. *Prima versione della Pietà*, 1915, opera trasformata nel 1922.

Bologna cruciale
1914



longilinee e dei gruppi; ma è egualmente chiaro il ricorso alle volumetrie ed agli impianti prospettici o spaziali dell'antica, iniziale pittura italiana, che prosegue sino al 1919 con evidente coerenza di scelte e di conclusioni (vedi in particolare *Maternità*, eseguita a Mauthausen nel 1917, col chiaro ricorso ad opere quattrocentesche italiane; fig. 162).

A questo punto sembra opportuno un riesame critico della « Secessione » romana del 1914, per ciò che essa poté rappresentare per coloro che la videro, e certamente la videro anche gli artisti che contemporaneamente esposero coi futuristi presso la Galleria Sprovieri alla « prima libera futurista », anche i bolognesi protestatari.

La « Secessione » romana del '13 aveva contenuto una sala di « impressionisti francesi » prestati da Durand-Ruel, che oltre a Pissarro, Sisley, Renoir, Monet, Morisot, Guillaumin, esponeva opere di Van Dongen, Bonnard, Vallotton, Roussel, Matisse, Puy, Denis, Luce, Signac, Vuillard, Bernard, cioè del gruppo di Pont-Aven, dei pointillistes o divisionisti scientifici, e dei « fauves ». Quella del 1914 due gruppi numerosi di opere di Cézanne e di Matisse, prestate da Bernheim-Jeune. I dipinti di Edita Walterowna Zurmuehlen, riscontrati rispetto agli altri presenti di derivazione internazionale e mitteleuropea, erano i soli a rappresentare con indipendenza una punta ana-



loga a certa contemporanea produzione germanica, Heckel, Jawlensky, il primo Kandinsky (è interessante confrontare uno dei *Paesi incandescenti* di Edita del 1913 (fig. 143) con *l'Impressione* 1911 di Kandinsky, anche per il ricorso estremorientale), e così Kakoschka, Marc, Mueller, Nolde.

Questo conviveva con più appariscenti e talora erubescanti sinfonie dei secessionisti e coi loro decorativismi esotici (il culmine era rappresentato dalla presenza di Klimt, Schiele ed Orlik), dal Senefelder Club alla sala russa ed ai molti veneti e bolognesi e toscani: un panorama in sostanza conforme a quello che potevano offrire le Biennali veneziane ed altre rassegne analoghe.

Ma una sensibilità avvertita poteva cogliere ed isolare nella mostra tanto eclettica un gruppo di altre scelte e di altri avviamenti. A ben guardare, nella zona delle « avanguardie » che rifiutavano il futurismo e vi contrapponevano altri orientamenti formali, si facevano luce fenomeni peculiari, avanzavano presenze che alla fine della guerra europea dovevano acquistare significato e rilievo nuovi. Basti qualche nome per recapitolare una situazione che, associando artisti ed opere, installava nella mostra disparata un settore di propria circolazione: la mostra individuale di 18 opere grafiche di Lorenzo Viani coi loro violenti « primitivismi » e volontariamente incoltivati sintetismi, le

173. Ferruccio Ferrazzi: *Carousel à place de la Riponne, Lausanne, 1917; Roma, Galleria d'arte moderna.*

Bologna cruciale
1914



sette opere di Ubaldo Oppi attestanti la « scoperta dei primitivi italiani al Louvre », le undici opere del cézanniano d'osservanza Alfredo Müller seguito da Emilio Notte; i toscani o guadagnati, come il mordente, conciso Moses Levy pure con una mostra individuale, i quali nel gruppo « Giovine Etruria » già molto attivo in mostre italiane, capeggiate da Nomellini e da Chini, inserivano Vittorini, Filli Giorgi (fig. 201), Checchi, cioè le fedeltà consapevoli alla semplicità fattoriana e per essa toscana antica. Nella sala bolognese, uno *Studio* di Giorgio Morandi (la *Nevicata* del 1913 ancora esistente) non diverso dalle tele esposte da Sprovieri e nella mostra dell'Hôtel Baglioni. Il « gruppo romano » allineava le sculture di Melli, il Costantini volumetrico e programmatico di allora, la prima attività disciplinata e rappresa di Oppo. È sintomatico che Arnaldo Cantù commentando questa seconda Secessione romana in « Vita d'Arte » maggio 1914, s'interessa ai sintetismi di Costantini pittore e ad Oppo, pur dedicando il maggiore spazio a Cézanne ed a Matisse, e ri-

174. Ferruccio Ferrazzi; *Cavallino sardo tra le luci*, 1918; Roma, collezione dell'Autore;
 175. *Soldati che si bagnano*, tempera, 1918; Roma, ibidem.



produce un ripido *Paese sopra gli ulivi* di Edita Broglio in cui evidentemente scorge un esempio di costruzione per masse cromatiche conseguente alle grandi esperienze francesi.

Probabilmente perché insofferente di sottoporsi al verdetto della giuria, non compare nella mostra della Secessione del 1914 Ferruccio Ferrazzi, che vi aveva partecipato nel 1913 con un'opera, *Genitrice* o *La genesi*, presentata già alla Biennale veneziana del 1912, dove rappresentava, con Casorati, De Carolis e Carena, la punta italiana del simbolismo.

La vicenda di questa personalità artistica è stata singolare, anche nel senso che ad un'incomprensione sostanziale — che non ebbero peraltro Cagli e Capogrossi i quali nei loro primordi si rivolgono, significativamente, a Ferrazzi ed a Melli — si accompagnò l'attribuzione successiva di una rappresentatività culturale che portandolo più volte ai fastigi della fama ne velò per la critica alcune qualità più autentiche, non senza riconvergere su di lui taluni pesi derivati dalla posizione assegnatagli. Io stesso (era il 1939) nel rivendicare la grandezza di alcuni artisti italiani emersi dopo il movimento futurista, e nel segnare la forza pura d'interiorità, additai per antitesi la cultura simbolica, celebrativa, sentimentale, aneddotica, letteraria, veristica quale

176. Ferruccio Ferrazzi: *Bambola nella vetrina*, 1919 (Piacenza); Roma, coll. Orizia Ferrazzi.

Bologna cruciale
1914



177. Ferruccio Ferrazzi; *Il ballo, bozzetto*, 1919; Milano, coll. Dino Cardarelli.



si dispiegava appunto nella Biennale del 1912, implicandovi Ferrazzi. Sono lieto quindi che la conoscenza più approfondita della sua opera, avvenuta in tempi assai più recenti, mi consenta questa parziale palinodia.

Con la documentazione di un gruppo di dipinti per gran parte inèditi, si ricostruisce qui un ciclo dell'opera di Ferrazzi che è diventato segreto ed ignoto sino al non esser supposto, sebbene tale non fosse affatto tra i contemporanei, da quando appena diciottenne l'artista espose presso gli Amatori e Cultori di Roma nel 1909, sino alla partecipazione alle mostre futuriste del

178. Ferruccio Ferrazzi: *Il grande Ballo*,
autunno 1919; Buenos Aires, Galleria d'arte
moderna (?).

Bologna cruciale
1914



Cova a Milano negli anni 1918 e 1919, passando per la grande personale di pitture e sculture di Roma (Amatori e Cultori, ancora) del gennaio 1916.

Ferrazzi si educò primamente col padre Stanislao, scultore e copista di opere antiche, e con lui frequentò a lungo i musei di Roma, Firenze, Parigi; una formazione rigorosa e impositiva per un adolescente che in pari tempo s'impregnava della letteratura contemporanea anche decadente (per l'Italia ovviamente di Pascoli e D'Annunzio), e di suo manifestava una propensione alla mistica. Cenacoli e sodalizi romani (come quello «*In arte libertas*»),

riviste, letteratura, cultura pubblica dell'élite, promozione ufficiale (per esempio di Gaudenzi e di Grassi), Accademia di San Luca frequentata da Ferrazzi, dove dominavano Sartorio, Coromaldi, e De Carolis, spiegano alcuni orientamenti di simbolismo ed emotismo preraffaellita e le partecipazioni al divisionismo allegorico-sentimentale: *Focolare*, che con *Adolescente* e *Le due madri*, rappresenta la punta di questa esperienza, è esposto all'Esposizione Internazionale di Roma del 1911, grande agape dell'estetismo del momento; l'anno successivo conquista il Pensionato Artistico Nazionale, che ha il significato d'essere essunto come junior nella compagnia dell'establishment ed avere aperta una via regia.

Senonché — lo attesta Vincenzo Costantini che in quegli anni gli fu vicinissimo — l'artista assicurato del successo vive d'ansie, di turbamenti, di divisioni che il temperamento romantico lo porta ad esacerbare; e pur non rompendo col lirismo di contenuti e col formalismo favorito da un possesso culturale ampio e servito da una straordinaria capacità operativa, sino all'arduo e al mirabile, tenta altre vie, con slanci di cui colpisce la veemenza quanto la quasi sfidante lucidità.

Ancor prima di andare in Svizzera Ferrazzi è colpito da Hodler, lo dimostra esaurientemente la *Lavandaia* 1914: dallo *Hodler* del parallelismo compositivo, della semplificazione lineare portata all'elementarità, della ritmica dominante per cui, dall'incontro a Parigi nel 1891 con Puvis de Chavannes sino alla ricerca diretta dei « primitivi », egli accentua i caratteri contemplativi e distaccati, sino alla ritualità e all'emblema. La tensione all'ingenuità, sino a questo momento contenuta o sopraffatta in Ferrazzi dalla troppa cultura e da troppi altri émpiti, si libera in alcuni dipinti del '14 (*Donne a tavola* 1915 e figg. 167, 169) nei quali insieme al lineamento sdutto e insinuato del segno e alla temperie hodleriana è debito notare impressioni vive di Matisse, visto nelle Secessioni romane, e da Denis (altra strada che porta, come fu subito notato, ai « primitivi », in modo tutto diverso dalla trasposizione romantica, ma stilisticamente superativa dei preraffaelliti).

Si nota subito un elemento peculiare: la negazione del formato regolare della superficie, che resta normativo nei futuristi (salvo il trapezio di Balla 1912 con le *Mani del violinista*) come nel movimento « espressionista ». Non escludo che i tagli e le sagomature sghembe, irregolari — che continuano sporadicamente sino al 1920 — siano stati operati sull'esempio di pitture sacre ritagliate del Tre e Quattrocento italiano, ed abbiamo qualche fomento secessionista; fatto è che i tagli obliqui, spezzati, mistilinei, sincopati, secondano o potenziano il movimento interno delle composizioni, tendono ad escludere gli angoli ed i campi marginali apatici per concentrare con immediatezza il *visus* sul dramma ravvicinato e indotto da ogni lato, senza limite di passaggio. Ciò emerge sia da opere concitate e convolte come le versioni dei *Carrettieri* del '14 o la *Nuda all'aperto* del '15, ma dallo stesso *Ritratto della signora M. F.* che si dilata, e che più che a Klimt riconduce al Fayum. Non trovo traccia di un'analogia ricerca in altri che in Melli, nel fondo del *Ritratto di Costantini* 1913 che catapulta, convergendo, le saettate sagome centrali.

179. Roberto Melli; *La ridente*, 1913.

Una compiuta monografia dovrebbe notare, a questo punto, come l'esigenza di « bruciare » il formato convenzionale si accordi sia con gli sparsi accostamenti di Ferrazzi a metodi futuristi come le linee-forza e le frammentazioni e solidificazioni di moti e di luci (il distrutto *Cavallo in corsa* 1915 ed altri quadri), sia ed ancor più con l'intensificazione, a volte sino al parossismo, di una pittura di getto istantaneo, sovente esplosivo, che ricorda i paralleli « urli » cromatici e gli avventati gesti pittorici degli « espressionisti » germanici, pittura che durerà nel periodo svizzero (maggio 1916-aprile 1917).

Si segue soltanto il filone che include prospettive volumetriche ardite, spinte, di scorci proiettivi (*Passeggiata di Ripetta e Alberi di fichi* 1915), e impianti figurali e architettonici nei quali è più decisamente affermata una volontà di strutture semplici, « cubate » (come diceva Menn esemplandosi sui « primitivi », ancora), di accusato spoglio sintetico (prima *Pietà* fig. 171, il perduto *Ospedale di S. Giacomo*, 1915, fig. 170). Penso che l'*Albergo a Montreux* 1916 (fig. 168), di solito esemplificato a torto come di contingenza futurista, invece stia vicino all'*Attesa*: comunque coi *Saltimbanchi a Montreux* 1916 (fig. 172) e col *Carosello a place de la Riponne, Lausanne*, 1917 (così malinteso che di solito è riprodotto capovolto, fig. 173) è chiaro che l'esperienza assume una continuità sempre più convinta, pur non essendo esclusiva.

Una precipitazione si verifica negli anni 1917-19, che datano la dimora in Sardegna, evidente anche nei numerosi disegni e acquarelli conservati. An-



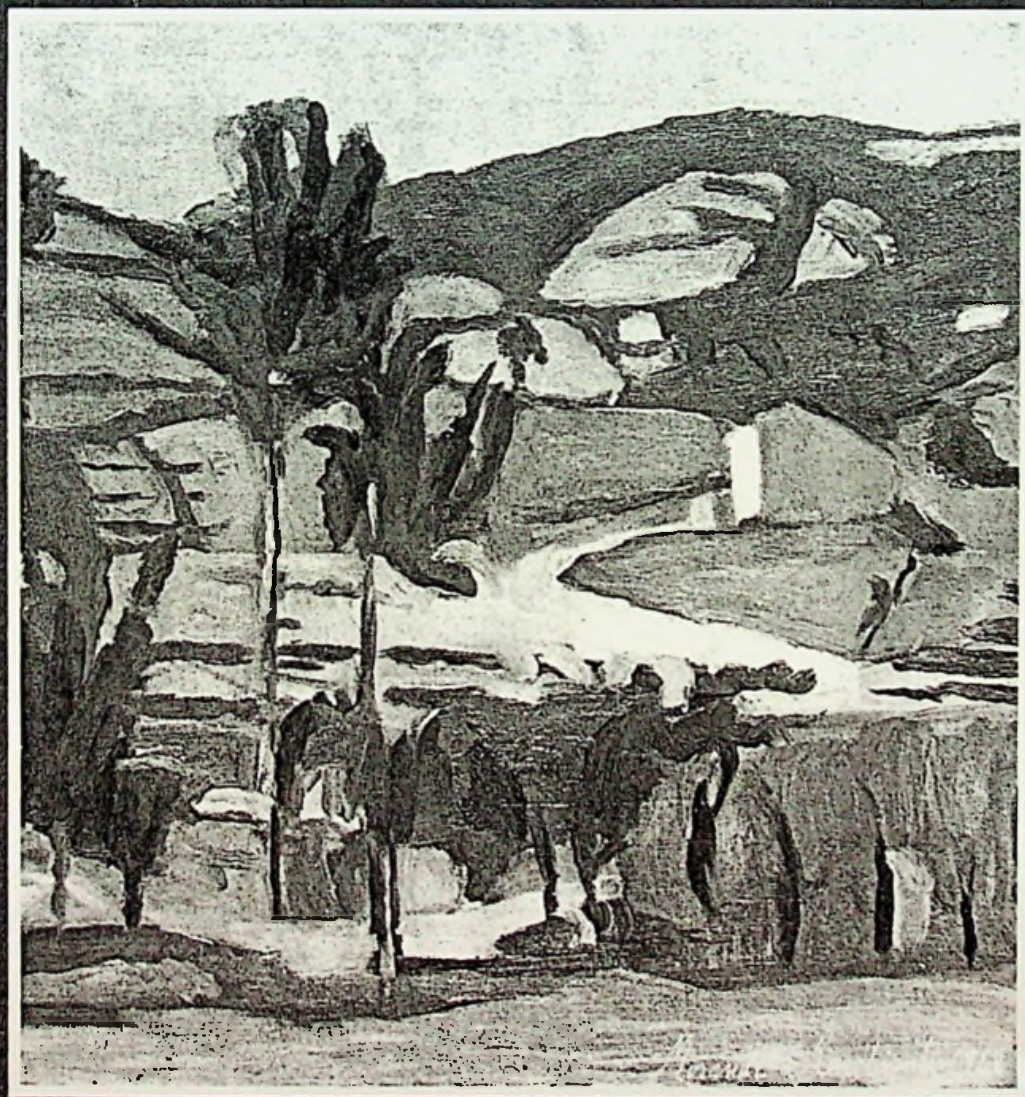
tologicamente, episodi come il *Cavallino* 1917 (fig. 174) e la *Vetrina con la bambola* 1919 (fig. 176) segnano chiare simpatie, analoghe a quelle già osservate in altri artisti, per il mondo e la visione popolare e infantile, i riassunti plastici si affermano in disegni, tempere e dipinti: *Soldati che si bagnano* 1918 (fig. 175) *Caratteri della famiglia* 1915-18 *Ospedale* 1918, *Concerto* 1918, sino ai bozzetti e alla grande tela del *Ballo* 1919 (figg. 177-78), che in qualche parte si allinea a Garbari. Sono del '18 anche disegni e cartoni che saggiano volumetrie compatte ovvero complesse e diramate rappresentazioni prospettiche, di ricerca severa e di forte respiro.

È sintomatico come in questo periodo Ferrazzi scarti quasi del tutto ogni « clima » letterario, e come prevalga una visione più diretta ed aperta, senza mediazioni o insidie, trovando nelle occasioni del mondo visibile gli elementi primi di scelta di uno stile che si consolida spontaneamente, senza obbedienze programmatiche. Ciò che seguirà di Ferrazzi, dal 1920 in poi, non può essere che materia di un altro discorso. Resta che negli anni tra il 1914 e il 1919 l'artista con un percorso indipendente svolge una linea di cultura caratterizzata, che contribuisce alla ricostruzione del periodo che indaghiamo.

CARLO L. RAGGHIANI

BOLOGNA CRUCIALE 1914

e saggi su
MORANDI, GORNI, SAETTI



CALDERINI