

ADA PATRIZIA FIORILLO

***Ferrara nei venti della modernità.  
Il dibattito artistico nei primi decenni del XX secolo***

1. Nel dare avvio a questo intervento che vede al centro Ferrara e le vicende artistiche che la segnano nei primi decenni del XX secolo, non deve sembrare strano che un primo richiamo sia per Milano. In questa città trasformata, tra Otto e Novecento, da una crescita urbanistica impetuosa e già da quegli anni capitale economica del nuovo stato unitario, si colloca infatti una delle vicende che preannunciano i venti della modernità propri del primo decennio del XX secolo. Per entrare subito in tema, bisogna infatti riportarsi al Divisionismo italiano, a torto, e per lungo tempo, considerato una filiazione delle esperienze francesi, il quale proprio a Milano trova l'epicentro della sua elaborazione, cui contribuiscono varie personalità di formazione e provenienza diverse. Dal Piemonte come è nel caso di Angelo Morbelli (Alessandria 1853-Milano 1919) e Giuseppe Pellizza da Volpedo (Volpedo 1868-1907), dal Trentino nell'esempio di Giovanni Segantini (Arco 1858-Schafberg, Engadina 1899) o appunto dall'Emilia Romagna come è per Gaetano Previati (Ferrara 1852-Lavagna 1920), il quale, dopo gli studi giovanili avviati nella nativa Ferrara presso il Civico Ateneo allocato nel Palazzo dei Diamanti ed una breve tappa fiorentina, continua la sua formazione proprio a Milano, presso l'Accademia di Belle Arti di Brera, quale allievo, tra il 1877 e il 1880, di Giuseppe Bertini. Qui può venire a contatto con l'ambiente vivace della Scapigliatura lombarda, che lo avvia ad una prima definizione della sua pittura orientata ad una interpretazione sentimentale del soggetto, ma qui soprattutto può vivere quell'attivissimo momento culturale targato *fin de siècle* che, nel retaggio del clima positivista, vede crescere l'attenzione per tutto quanto è all'insegna della scienza e della tecnica.

Perseguire la *vie moderne*, come avevano già fatto gli impressionisti, è il credo che guida quanti tra gli artisti appaiono orientati a tralasciare i vecchi 'generi', in virtù di un'adesione al vero e ad una quotidianità modellata sulla realtà sensoriale e sui processi della percezione, da poco messi a fuoco scientificamente. Poggia su tali premesse, il procedimento tecnico della divisione del colore, dovuto alle scoperte dell'ottica e della fisiologia della percezione oltre che alla possibilità di servirsi dei colori più stabili sperimentati dall'industria<sup>1</sup>. Il risultato, tralasciato l'impasto a vantaggio della giustapposizione di piccoli tocchi di colori puri, capaci di fondersi nella retina dell'osservatore, è a dir poco sorprendente in quanto a raggiungimento di luminosità, accentuata

---

<sup>1</sup> Tale orizzonte scientifico aveva già sollecitato le prime esperienze di Georges Seurat e, poco più tardi, di Paul Signac. Di questi si veda: SIGNAC (1899).

dall'accostamento con i colori complementari. Vale in tal senso la testimonianza di Pellizza da Volpedo.

Le teorie scientifiche sui colori e più ancora la pratica mi han persuaso a valermi del divisionismo negli ultimi miei quadri, questa [riferendosi evidentemente alla pratica n.d.a.] mi ha convinto che l'impasto dei colori è la causa della diminuzione della loro brillantezza [...]. Mi giova la teoria dei contrasti, quella dei complementari e la divisione del colore a seconda dei problemi che debbo risolvere mentre sto lavorando; la scienza mi aiuta moltissimo, massime per avere piena coscienza di quel che faccio [...]<sup>2</sup>.

Su questa linea si muovono, prima ancora di Pellizza, i citati Segantini, Morbelli, Previati i quali, va ricordato, si propongono ufficialmente al pubblico come divisionisti alla Prima Esposizione Triennale di Brera del 1891, dove Previati espone *Maternità* (1890-1891), un dipinto di grandi dimensioni da considerarsi vero e proprio manifesto di questa nuova pratica pittorica.

Un'esperienza condotta, si è sottolineato, con grande consapevolezza e con lucida autonomia dalla coeva produzione francese, sebbene le "fonti" risultino comuni a entrambe le scuole. Ciò che caratterizza i divisionisti è aver saputo attingere, sia per ciò che attiene i contenuti sia per gli esiti formali, alle proprie radici, guardando alle precedenti soluzioni della Scapigliatura<sup>3</sup>, giunta a negare la pittura accademica ottocentesca per far posto ad una pennellata vaporosa e spezzata che apre un filo diretto con il tocco dei divisionisti, che sembrano ereditarne anche l'attenzione per i temi sociali. In sostanza, a differenza dei colleghi francesi o belgi preoccupati soprattutto di rispettare i principi delle leggi ottiche esulando il più delle volte dal tema consuetamente incentrato sul paesaggio o sulla veduta urbana, i divisionisti, con più larghezza e libertà, a volte anche intrisa di empirismo, ponevano la tecnica al servizio dei contenuti che rispondeva in taluni casi a soggetti di carattere sociale e politico (molto diffuso nella cultura lombardo-piemontese era il pensiero socialista) ed in tal altri a spinte provenienti dal Simbolismo, affermatosi in Europa come reazione allo scientismo positivista. Si riscontra così nei paesaggi di Segantini, di Vittore Grubicy (Milano 1851-1920), di Emilio Longoni (Barlassina 1859-Milano 1932) o di Carlo Fornara (Prestinone, Val Viguzzo 1871-1968), una tensione spiritualistica che si carica di significati trascendenti anche quando il tema resta la natura così come avviene per Pellizza nell'opera *Il sole* del 1904. È un dare risalto all'"idea" che convive, in taluni casi, con spinte provenienti da sollecitazioni sociali, in un'attenzione verso i bisogni delle classi subalterne. Una sensibilità, di cui *Il Quarto Stato* (1901) di Pellizza resta icona ineguagliata, a fianco delle convergenti posizioni assunte da Morbelli o da Longoni.

---

<sup>2</sup> SCOTTI (1974, 61 f. 31), ora in MASOERO (2009, 23).

<sup>3</sup> In pittura trovò le adesioni di Giuseppe Carnovali detto il Piccio, Daniele Ranzoni, Tranquillo Cremona, Federico Faruffini, Luigi Conconi, mentre come scultori meritano di essere ricordati Giuseppe Grandi e Medardo Rosso.

Se relativamente a queste scelte appare inevitabile l'incunarsi di una disposizione al 'vero', alla sua traduzione cioè nella materia della pittura, di contro va registrata proprio la posizione di Previati, la sua inclinazione ad una pittura scollegata dal reale, nella quale entrano come temi pressanti il mistero della vita, lo scorrere del tempo, il destino dell'uomo.

2. Per quanto tutti siano ancora legati ad un sistema di trasmissione dell'immagine di taglio ottocentesco, tra quanti ebbero parte alle vicende del Divisionismo, dallo stesso Previati a Pellizza, Morbelli, Longoni, Fornara, Achille Tominetti (Milano 1848-Miazzino 1917) ed altri, sostenuti e promossi dalla galleria milanese di Grubicy, bisogna senza dubbio insistere, per il peso che ebbero nella pagina del Futurismo, su Pellizza, Segantini e Previati. Ciascuno a suo modo ha esercitato infatti un ascendente sul movimento d'avanguardia, sebbene siano proprio Segantini e Previati, con i quali va ricordato Medardo Rosso, ad essere citati nel *Manifesto dei pittori futuristi* del febbraio 1910. Di Previati, che richiama la nostra attenzione in questa sede, va messa in evidenza in particolare la citata *Maternità* (Fig. 1) che, apparsa sulla scena artistica nel 1891, si impose subito al pubblico per le sue grandiose dimensioni. Ma non solo. Essa introduceva infatti un momento importante delle ricerche dell'artista ferrarese, ponendosi allo snodo tra la prima stagione, attraversata tanto dall'interesse per una pittura di storia quanto dalla seduzione per la *bohème* scapigliata, e le future maturazioni che lo avrebbero portato a una notorietà internazionale. Non mancarono però forti critiche nei confronti dell'opera che, ricorda Vittore Grubicy, scatenò un «furore idrofobo», dovuto soprattutto – egli precisa – al suo proporsi «tutto arbitrario rispetto alla realtà, o a quanto i nostri occhi sono abituati a considerare come tale»<sup>4</sup>. Una lettura, questa, avvalorata dallo stesso Previati, che sosteneva:

Anche sulla tela non vi devono essere né colori né forme – né cielo né prati – né figure d'uomini né di femmine ma un fiat che dice adorate la madre<sup>5</sup>.

Previati in sostanza si propone di visualizzare un sentimento, uno "stato d'animo", ciò che avrebbe di lì a poco catturato le attenzioni di Umberto Boccioni.

È una strada che lo porta a «rappresentare l'irrapresentabile»<sup>6</sup> seguendo quella sapiente applicazione della tecnica divisa, fatte di pennellate fluide e sinuose. Nascono con il primo decennio del nuovo secolo alcuni tra i suoi capolavori "ideisti", testimoni di una personale interpretazione del Simbolismo. Tra questi *Paolo e Francesca*, nella versione del 1909 (Fig. 2) presa a modello da Boccioni per *Il sogno* del 1908-1909, o i trittici *Giorno* ed *Eroica* entrambi datati 1907 (Figg. 3 e

---

<sup>4</sup> GRUBICY (1891, 182).

<sup>5</sup> ASCIAMPRENER (1946, 44).

<sup>6</sup> MAZZOCCA (1999, 26).

4), i cui pannelli centrali occupati da cavalli al tiro di quadrighe, saranno, ancora una volta un riferimento per il più giovane artista, sollecitato evidentemente dall'uso energico ed avvolgente della materia cromatica (Fig. 5) nell'elaborazione de *La città che sale* del 1909.

In questo processo di assimilazione non va del resto trascurato un dipinto come *Crocifissione* del 1901-1902 (Fig. 7), nel quale, convenendo con Crispolti<sup>7</sup>, è il volto del Cristo, a dettare i tratti della figura centrale de *Il Lutto* (Fig. 8), eseguito da Boccioni nel 1910 quale prima messa a punto di una visione di movimento e di durata entrambe nell'accezione bergsoniana.

In sostanza Previati si propone come l'interprete di un Divisionismo visionario, tutto impostato sull'uso di colori, dati non a puntini, bensì con una pennellata filamentosa, attraversata da valori ora spenti ora fiammeggianti, ma immersi in una luce che smaterializza i corpi, volendo restituire l'idea o il simbolo. Non è un caso dunque la sua fortuna nei primi decenni del nuovo secolo e la considerazione che gli rivolgono artisti come Boccioni, ma anche de Chirico<sup>8</sup>. Una fortuna avvalorata anche dalle sue riflessioni teoriche. Nel 1913 quando pubblica *Della pittura. Tecnica e arte*, l'ultimo volume della trilogia dedicata ai procedimenti tecnici in relazione alla materia della pittura, il Futurismo è ormai un movimento in pieno svolgimento. Ma all'interno della triade, che comprende *La tecnica della pittura* (1905) e *I principi scientifici del divisionismo* (1906)<sup>9</sup>, è senz'altro questo a suscitare maggiore interesse nei giovani, prossimi futuristi, in particolare in Boccioni.

Il testo è certo tardivo rispetto agli esiti del Divisionismo, ma in qualche modo strategico sia nella sua vicenda di artista, sia per il momento storico, che ha già prodotto sulla scena artistica internazionale profonde modificazioni riguardo la considerazione del colore<sup>10</sup>, passato da essere "attributo dell'oggetto" ad attributo della percezione quindi risultato mentale ed antinaturalistico. Servendosi delle fonti del pensiero scientifico<sup>11</sup> così come avevano fatto i colleghi francesi e gli

---

<sup>7</sup> In proposito Crispolti mette in guardia da un'"ottica verticale" quale fuorviante prospettiva di una critica orientata a riconoscere come figura di riferimento nella formazione di Boccioni Munch piuttosto che Previati, anche se non è da trascurare l'idea che egli possa avere conosciuto l'opera del norvegese ed in particolare l'esposizione di questi alla Galleria Mânes di Praga del 1905. CRISPOLTI (1997, 2005, 34s.).

<sup>8</sup> Il riconoscimento di Previati come anticipatore di una linea moderna della pittura in Italia si registra, dopo alterne fortune, dal sorgere del Novecento, ancora lui in vita. Le conferme verranno dalla critica, ma anche dagli stessi artisti. Tra questi de Chirico orientato a sganciare la sua esperienza dalle vicende ottocentesche, in particolare dal simbolismo decadente, rispetto al quale egli privilegia nel ferrarese la capacità di trasferire in pittura il senso di un'inquietudine connotata di forte spiritualità. Significativa è la testimonianza pubblicata sulle pagine de "Il Convegno" in seguito alla morte dell'artista, nel 1920. DE CHIRICO (1920, 29-36).

<sup>9</sup> PREVIATI (1905; 1906 e 1913).

<sup>10</sup> Un precedente deve considerarsi l'esperienza dei *fauves*.

<sup>11</sup> Sugli esiti delle ricerche artistiche europee della fine del XIX secolo saranno determinanti i contributi delle ricerche scientifiche sui colori e sulla luce, sia per ciò che attiene le loro qualità fisiche, sia l'attenzione rivolta ai meccanismi psicologici e percettivi della visione. Sulla teoria del contrasto: CHEVREUL (1839 e 1865); RUSKIN (1857); BLANC (1867); VON HELMHOLTZ (1867) e sulla teoria della sintesi additiva: ROOD (1879); HENRY (1885 e 1889); BELLOTTI (1886); GUAITA (1893). Tali apporti troveranno un favorevole punto di incrocio con le riflessioni espresse da letterati ed artisti in particolare nell'ambito del Divisionismo italiano. Si veda in merito: FIORI (1968); BELLI (1990); BORDINI (1993, 40-51 e 1999, 84-7).

amici divisionisti, Vittore Grubicy per primo, con il quale è in contatto dal 1889, Previati aveva cercato di armonizzare, fin dagli anni Ottanta del XIX secolo, due aspetti che costituivano l'ossatura della sua poetica artistica, ovvero il convergere delle sollecitazioni che vengono dal profondo con il rigore dei procedimenti. Ben inteso, la sua esperienza pittorica aveva anticipato e di molto le sue teorizzazioni.

Dopo un avvio nella pittura di storia, della quale un esempio notevole per l'impaginazione drammatica ed anticonvenzionale è rappresentato da *Gli ostaggi di Crema* del 1879 che gli vale il Premio Canonica e la frequentazione dell'ambiente degli scapigliati, l'avvicinamento di Previati alla svolta del Simbolismo e del Divisionismo avviene tra la fine degli anni Ottanta e gli inizi del decennio successivo. Momento decisivo può dirsi l'esperienza condotta, tra il 1887 ed il 1890, nell'illustrazione dei racconti di Edgar Allan Poe che, aprendolo ad un mondo letterario fatto soprattutto di atmosfere, lo porta ad esprimersi per sensazioni più che per rappresentazioni. Per modellare i piani utilizza per la prima volta quelle «linee – come dirà poi nel 1913 – seguentesi senza interruzione come fili aderenti gli uni agli altri»<sup>12</sup>.

Sebbene appartengano a tale periodo anche prove ancora tardoromantiche, quali possono dirsi i dipinti *Paolo e Francesca* e *Il Bacio*, proposti rispettivamente nel 1887 e nel 1889 alla Permanente di Milano, i passi successivi preludono alla già ricordata *Maternità*.

Prima ancora di averla ultimata ed esposta, egli aveva già testimoniato, nella nota corrispondenza con il fratello<sup>13</sup>, i suoi interessi per la tecnica e successivamente, nel 1894, aveva scritto, per un concorso indetto dal Ministero della Pubblica Istruzione, una *Memoria sulla tecnica dei dipinti*, che gli varrà una menzione di merito. Dell'anno successivo è il suo impegno per un volume sulla tecnica, che uscirà nel 1905<sup>14</sup>. Analizzando molte delle pratiche pittoriche dall'antichità al contemporaneo, l'artista pone sullo stesso piano l'arte e la tecnica, superando non solo le posizioni di tanti manuali tecnici, ma anche dei trattati scientifici che proponevano un parallelo tra le due componenti<sup>15</sup>. Previati vuole fornire un metodo, vale a dire procedimenti attraverso i quali inquadrare la fase dell'ispirazione in un progetto scientifico capace di preservare nel dipinto il sentimento dell'artista, da trasferire all'occhio emozionato dello spettatore. Ciò lo conduce, una volta fissati simbolicamente tali risultati, ad approfondire le conoscenze ottiche e fisiche della 'materia' (la luce, i pigmenti) e dei meccanismi della visione, tema del volume *Principi scientifici del divisionismo*, che individua nella luce il principale veicolo della pittura moderna,

---

<sup>12</sup> PREVIATI (1913, 96s.).

<sup>13</sup> La corrispondenza è ricostruita da Asciamprener nel 1946 e, in parte, da Fiori nel 1968.

<sup>14</sup> Sulla sua ideazione può aver influito il volume di Signac del 1899.

<sup>15</sup> Può valere in tal senso la posizione di Luigi Guaita.

apparso nel 1906, quando Milano ospita la grande esposizione allestita in occasione dell'apertura del Sempione. Vi si legge, tra l'altro:

Ammesso il fenomeno fisiologico delle immagini conseguenti e simultanee della retina, riconosciuto l'effetto della sovrapposizione delle immagini retiniche nel contrasto dei colori accostati in brevi estensioni; posto fuori discussione il privilegio dei colori accoppiati in tale guisa non più per le qualità singole del colore materiale impiegato, ma per tutta l'apparenza delle luci vere, la disposizione a tratti del colore diventa condizione imprescindibile per ottenere l'effetto della vibrazione luminosa [...]<sup>16</sup>.

Si spiega così la sua fortuna presso le generazioni più giovani, avvalorata, si accennava innanzi, dal momento storico che esige una risoluzione del Simbolismo, ma anche dalle ragioni della sua personale affermazione sul mercato. Nel 1906 la galleria milanese di Alberto Grubicy, che fin dal 1899 aveva puntato sulla promozione di Previati, dedica a questi e a Segantini, scomparso improvvisamente proprio nel 1899, una mostra in concomitanza con l'Esposizione Nazionale di Belle Arti. Non è solo la consacrazione di due magistrali interpreti del Divisionismo, ma anche l'intenzione di renderli appetibili ad un pubblico nazionale per il quale Grubicy introduce la vendita di oggetti seriali, rendendo inoltre disponibili al pubblico anche i testi di Previati, editi dalla stessa galleria<sup>17</sup>.

L'anno seguente l'impegno di Grubicy è rivolto alla promozione all'estero di Previati e dei divisionisti, per la quale inaugura a Parigi, in rue de Richelieu 14, la Galerie d'Art Italien Alberto Grubicy. È questo il passo più lungo di un consolidato sodalizio che, fin troppo incalzante da parte del gallerista, terminerà solo nel 1917 con la grave malattia che menomerà Previati impedendogli di dipingere.

3. È noto frattanto che Boccioni riflette lungamente su Previati, coinvolgendo Severini come dalla testimonianza di una lettera dell'autunno del 1907, fino all'incontro con il maestro avvenuto nel 1908, primo di un rapporto intenso testimoniato nel *Diario* dello stesso anno e che troverà l'apice nel lungo scritto che il pittore futurista dedicherà a Previati, apparso il 26 marzo 1916 nella rivista "Gli Avvenimenti"<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> PREVIATI (1906, 229).

<sup>17</sup> In questa occasione vengono proposte «riproduzioni – nota Sergio Rebora – in fotoincisioni delle opere più note di Segantini e Previati. [...] Vengono inoltre rese disponibili le pubblicazioni edita dalla Galleria Grubicy, dalle due monografie scritte da Achille Locatelli Milesi ai testi dello stesso Previati, da *La tecnica della pittura* a *I principi scientifici del divisionismo*». In tale strategia comunicativa, una curiosa coincidenza è la vicinanza alla galleria di un altro ferrarese, il giovane pittore Adolfo Magrini, cui Grubicy affida la linea grafica della galleria che in uno stile liberty riguarderà la progettazione dei manifesti, le copertine dei cataloghi e il logo per la carta intestata. Si veda: REBORA (1999, 49).

<sup>18</sup> Boccioni collabora alla rivista con articoli di critica e cronaca artistica da gennaio a giugno 1916. Nel numero 14 appare questo articolo dal titolo *Le esposizioni collettive di Gaetano Previati e Carlo Fornara – L'arte di Gaetano Previati*. Frutto dei contatti diretti avuti con l'ormai anziano maestro, si avverte dalle parole di Boccioni la necessità di reinquadrare criticamente il lavoro di Previati sia rispetto alla propria esperienza creativa, sia al difficile momento

È questo un nodo importante per comprendere l'influenza esercitata dal pittore ferrarese sulla ricerca boccioniana che, attraverso l'assunzione in forza espressiva della linea e del colore, giunge a significativi esiti che preludono al Futurismo. È anche accertato che, una volta avviata tale esperienza, le due strade divergono. Gli aspetti non formali nei quali Previati richiudeva le proprie narrazioni, apprezzati come rivoluzionari dalle giovani generazioni, non rappresentavano più la modernità avanguardistica. A questa sapranno dar voce le ben note vicende del sogno futurista, che ci richiama, per Ferrara, alla figura di Aroldo Bonzagni (Cento 1887-Milano 1918), o a quella del primo Roberto Melli (Ferrara 1885-Roma 1958).

Nella storia del movimento non è stata mai tralasciata l'adesione della prima ora al Futurismo da parte del giovane centese, che firma con Boccioni, Carrà, Russolo, Severini e Romani la prima redazione del *Manifesto dei pittori futuristi* apparso poi l'11 febbraio 1910. Più controverso è stato, per lungo tempo, cioè fin quando appropriati studi storiografici non hanno provveduto a ricostruirne la figura, il suo abbandono quasi repentino del Futurismo. La sua firma e quella di Romolo Romani non appaiono più, sostituite da quella di Balla, nel *Manifesto Tecnico della pittura futurista* pubblicato l'11 aprile 1910. Ciò nonostante, dopo la partecipazione alla serata dell'8 marzo presso il Politeama Chiarella di Torino dedicata alla declamazione del manifesto, la mostra con Boccioni, Carrà e Russolo inaugurata il 19 marzo alla Famiglia Artistica di Milano, ritroviamo il suo nome sul manifesto che annunciava la storica serata al Teatro Mercadante di Napoli il 20 aprile.

Le ragioni intervenute a determinare quella presa di distanza sono controverse e hanno avuto nel tempo più interpretazioni, tra le quali vale ricordare, come accreditata, una testimonianza apparsa sul giornale "La Perseveranza" di Milano il 6 aprile 1915 a firma di Dino Bonari:

Il futurismo lo tenne finché non volle definirsi anch'esso una serie di formule, che per essere formule astratte, nella traduzione pratica non erano meno pesanti di quelle accademiche. Ed egli fu né accademico né futurista, vibrante di colore nei suoi quadri, osservatore acuto e umorista elegante nelle caricature, frequentatore di tutti gli ambienti – dai più eleganti ai più viceversa – come per tener desti sempre i centri della propria sensibilità, e per poter poi descrivere, sulle tele e sui cartoni, la vita vera, quella contemporanea; e percorrerla un po' nella sensibilità<sup>19</sup>.

È una nota che sembra in qualche modo lasciar trasparire la voce stessa di Bonzagni, quasi a stabilire la propria natura di spirito libero, insofferente a qualsivoglia inquadramento. La sua

---

storico. Significative sono infatti le righe di chiusura nelle quali si legge: «Se Gaetano Previati fosse già entrato come valore plastico, *non poetico*, notiamo bene, nella comprensione di molti (critici, pubblico, artisti) si potrebbe, lasciandolo nella sua gloria indiscussa, considerare il valore della sua opera in rapporto alla modernissima produzione dei giovani pittori italiani d'oggi. Oggi, di fronte all'idealismo plastico verso il quale è febbrilmente tesa tutta la forza artistica della nostra gioventù, Previati si erge come maestro del passato. La sua opera è l'ultima espressione plastica ed eroica del Rinascimento. Un sogno che svanisce nella luce della modernità». Si veda: BIROLI (1971, 407).

<sup>19</sup> La citazione è riportata da Marco Valsecchi nel testo in catalogo della mostra *Aroldo Bonzagni*. Si veda: FARINA-VALSECCHI (1974, 11).

vicenda, non priva di riconoscimenti in Italia ed all'estero segue, si sa, altre strade, inclini ad una poetica che conciliava il pittore espressivo con l'illustratore sagace (Figg. 9-11)<sup>20</sup>.

La pagina del futurismo ferrarese trova altre interpretazioni tra le quali quella del giovane Melli che, nel suo esordio di scultore intorno al 1913, avverte l'influenza di Boccioni, per quanto mediata attraverso la lezione di Medardo Rosso e di Cézanne. L'idea innovativa dei "volumi negativi", comprovata da opere come *Ritratto del pittore Vincenzo Costantini* e *La signora dal cappello nero* (Figg. 12 e 13), entrambe del 1913, sembra catturarlo in un'esperienza momentanea non supportata dai suoi pronunciati interessi per la forma, còlta nel contrasto dei pieni e dei vuoti e sensibilizzata dai suoi precoci interessi per l'architettura rinascimentale.

Un ulteriore tassello del futurismo ferrarese, è quello riferibile alla figura di Mario Hyerace, poeta, giornalista e polemista trasferitosi, poco più che adolescente, proprio nel 1913, nella città estense. A Ferrara Hyerace entra in contatto, nel 1919, con Benvenuti, Olao Gaggioli, Alfredo Pittori, corrispondente questi da Ferrara per "Roma Futurista", Mario Gallini, Speranza De Ortalis, contribuendo a riorganizzarne le fila del "Gruppo futurista ferrarese". Il suo attivismo lo porta ad essere, in giovanissima età, segretario amministrativo del Gruppo, oltre che fondatore nello stesso anno del settimanale "La Voce studentesca", pubblicato sempre a Ferrara quale organo del Comitato Studentesco d'Azione e destinato poi, come numero unico, ad avere un ruolo di mediazione con le organizzazioni del Partito politico futurista.

Trasferitosi sullo scadere dello stesso anno a Ravenna, Hyerace sarà l'animatore della rivista "Movimento", uscita per la prima volta nell'autunno del 1920, la quale, per quanto legata al Futurismo, tenderà a connotarsi per una maggiore libertà di esercizio, aprendosi a molti temi della vita culturale contemporanea e soprattutto ai giovani<sup>21</sup>. Significativa sarà in tal senso la collaborazione di Filippo De Pisis, del quale nel primo numero del 1920 saranno pubblicate le prose *Ravenna*, dedicata a Donato Zaccarini, e *Bellaria*, scritta per Piero Panzini.

4. A questa data De Pisis è ancora a Ferrara, impegnato soprattutto in un'attività letteraria che lo porta a frequenti evasioni dalla città, vissuta con una dose di tormento e di inquietudine relativi tanto all'ambiente culturale, quanto a quello politico ed alle sue altalenanti posizioni. Ma il sogno è allontanarsene.

Dopo la parentesi romana, dal 1925 è ormai a Parigi. Del lungo periodo trascorso nella città per lui luogo «di vita», e soprattutto della fase legata alla 'pagina' degli "Italiens de Paris", vale

---

<sup>20</sup> Importante per Bonzagni è la parentesi argentina durata un anno con la partenza per Buenos Aires avvenuta il 1° gennaio 1914 da dove rientra il 16 febbraio 1915, rinvigorito dal lavoro e dal successo della personale lì inaugurata nel mese di agosto la cui eco, attraverso la stampa, arriva in Italia, ma anche dall'invito alla Biennale di Venezia dello stesso anno.

<sup>21</sup> Sull'argomento si veda: BIGNARDI (1986, 118-21).



forse la pena estrapolare un frammento meno noto che lo vede tra gli intermediari del tentativo, più volte esperito, di riallacciare il dialogo di Picasso con l'Italia in vista della Biennale veneziana del 1932. A dettare il continuo rifiuto da parte dell'artista spagnolo è una vicenda che risale alla Biennale del 1905 nella quale, a quanto si apprende da Jean-François Rodriguez, sembra fosse stato ritirato dalla mostra il ben noto dipinto *La famiglia dei saltimbanchi* del 1905 oggi alla National Gallery of Art di Washington.

Tale spiacevole episodio crea una frattura in qualche modo inconciliabile tra Picasso e il mondo dell'arte italiano (non con l'Italia) tant'è che la ripresa di questi approcci risulta vana sia in occasione della XV Biennale del 1926, sia nella successiva edizione del 1928, mediate in particolare dalle figure di Ardengo Soffici e Mario Tozzi e dall'impegno di Antonio Maraini Segretario generale dell'Esposizione. La richiesta per la XVIII edizione vede tra i commissari Nino Barbantini, Gino Damerini e Margherita Sarfatti, nonché i pittori Castrati ed Oppo. Le esperienze precedenti e la presenza di Maraini, sempre come segretario, inducono quest'ultimo a rivolgersi a chi più facilmente può intessere un dialogo con il maestro. Tra gli italiani a Parigi si indirizza infatti a Tozzi e De Pisis, presenti peraltro nelle ultime edizioni della Biennale.

È infatti del 1 novembre 1931 una lettera di De Pisis che informa Maraini:

[...] ò visto Picasso in questi giorni e mi à pregato di dirLe che contro ciò che il suo modo di procedere avrebbe potuto far pensare egli tiene assai a preparare una buona raccolta di sue opere per Venezia [...] O' pensato interessante comunicarLe ciò anche perché dovendo vedere ancora *le maitre* [sic] potrò se crede aiutarLa nell'impresa<sup>22</sup>.

All'immediata risposta di Maraini (5 novembre) si farà vivo solo un mese dopo quasi a rendere conto del compito che gli era stato assegnato.

[...] Le chieggo scusa del mio silenzio: la colpa è un poco di Picasso che è molto gentile con me (è venuto anche alla mia esposizione e mi à fatto gran lodi) ma è "difficile" e un po' 'instabile'. Pare tuttavia tenga molto ad esporre quest'anno a Venezia, dice che il meglio sarebbe indurre un collezionista tedesco che abita a Parigi (mi sfugge il nome!) a esporre la sua *bella* raccolta di Picasso [...] <sup>23</sup>.

L'ultima sua lettera a Maraini è del 28 dicembre:

Caro Signore e amico, ho visto stamane Picasso. Gli avevo mandato la sua lettera ma mi à detto che non ha risposto. È contentissimo di fare la sala e che sia E. D'Ors a occuparsene, ma credo che questi sia in Spagna. Il collezionista che potrebbe prestare la sua collezione (Picasso mi dice che basterebbe per una sala!) è il dott. Reber di Losanna [...] Picasso poi mi dice che sarà ben lieto di vederLa se viene a Parigi e che ci andiamo insieme<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> I documenti delle corrispondenze innanzi citate sulla vicenda Picasso sono conservati all'ASAC, "Busta" n. 115, MRP, ora in RODRIGUEZ (1993, 77).

<sup>23</sup> RODRIGUEZ (1993, 78).

<sup>24</sup> RODRIGUEZ (1993, 80).

Tuttavia, quello di De Pisis, fortemente investito in questa missione, è un ottimismo che non sarà condiviso da Tozzi e sarà smentito dai fatti. Per vedere Picasso a Venezia bisognerà attendere la Biennale del 1948, quando si specchieranno in laguna sia alcune opere cubiste, sia quelle del “ritorno” al Mediterraneo, come la celebre *Pesca notturna ad Antibes* del 1939, oggi al MoMA.

Dal canto suo De Pisis vive pienamente questi anni parigini, calato nel clima della città ove gli piace vestire i panni dello ‘straniero’, attratto dalle malinconie del luogo ed anche dalle follie, come la «lussuosa bohème» che descrive nel gennaio 1932 in una lettera all’amica ferrarese Nina Vendeghini<sup>25</sup>. Nel ruolo di franco-italiano sarà, si è detto, parte attiva, tra il 1928 ed i primi mesi del 1933, del gruppo degli “Italiens de Paris”. Si tratta di una vicenda densa ma problematica, nella quale il ponte stabilito con l’Italia, in particolare per via della partecipazione alle Biennali veneziane, assume spesso i caratteri controversi del momento storico e del clima politico. Egli stesso del resto, nella costante tensione verso la terra natia di cui rivendica le radici, vi si barcamena.

I consensi per i suoi successi di pittore, le agevolazioni dovute alla sua amicizia con Italo Balbo, non gli evitano critiche spesso dovute alla sua ‘irregolarità’. De Pisis ne soffre nonostante Parigi, l’entourage degli amici e la stessa critica lo ripaghino. È pittore riconosciuto ed è scrittore, un impegno questo che è un po’ l’*alter ego* della sua personalità<sup>26</sup>. Non vi derogherà mai, tessendo soprattutto attraverso questo filo i suoi legami con l’Italia, nei rapporti intrattenuti con le riviste o con i giornali sui quali gli è data la possibilità di scrivere. Italia che, è appena il caso di aggiungere, per lui vuol dire soprattutto Ferrara, dove gli preme essere riconosciuto come l’erede di Boldini (Fig. 14).

Nel 1933 l’avventura del gruppo è ormai verso l’epilogo e De Pisis è ormai sollecitato verso l’esperienza londinese. Ciò nonostante non fa mancare la sua presenza alla III Mostra del Sindacato Fascista Belle Arti di Ferrara, dove viene allestita una sezione interamente a lui dedicata. Significativo è quanto scrive all’amica di sempre Nina Vendeghini:

À visitato la mia mostra? Sinceramente (sans boniments!) che impressione ne à ricevuta? E i miei concittadini (almeno i più intelligenti (pardon!) [...])<sup>27</sup>.

Un bisogno, dunque, mai sopito di suggellare il vincolo con la città natale. In tale ansia di riconoscimento gli è vicino, nota Zanotto, Giovanni Comisso che il 18 giugno su la “Fiera Letteraria” interviene con un articolo dedicato a lui ed a de Chirico.

---

<sup>25</sup> ZANOTTO (1996, 264).

<sup>26</sup> Ne è testimonianza quanto scrive a Demetrio Bonugli il 4 maggio 1929: «Già i mercanti mi fan buon viso, quasi non si discute più che sia un bon peintre, un peintre qui aura de succès. [...] Ma ahimè io so di essere soprattutto uno scrittore, e allora di tanto in tanto “ritempio la penna” [...]». ZANOTTO (1996, 245).

<sup>27</sup> ZANOTTO (1996, 277).

Di De Pisis dirà:

[...] nell'ispirazione rivela tutto il mondo irreali affermato dalla pittura ferrarese, e altro non è che il genio folle e meraviglioso della sua città natale<sup>28</sup>.

Ada Patrizia Fiorillo

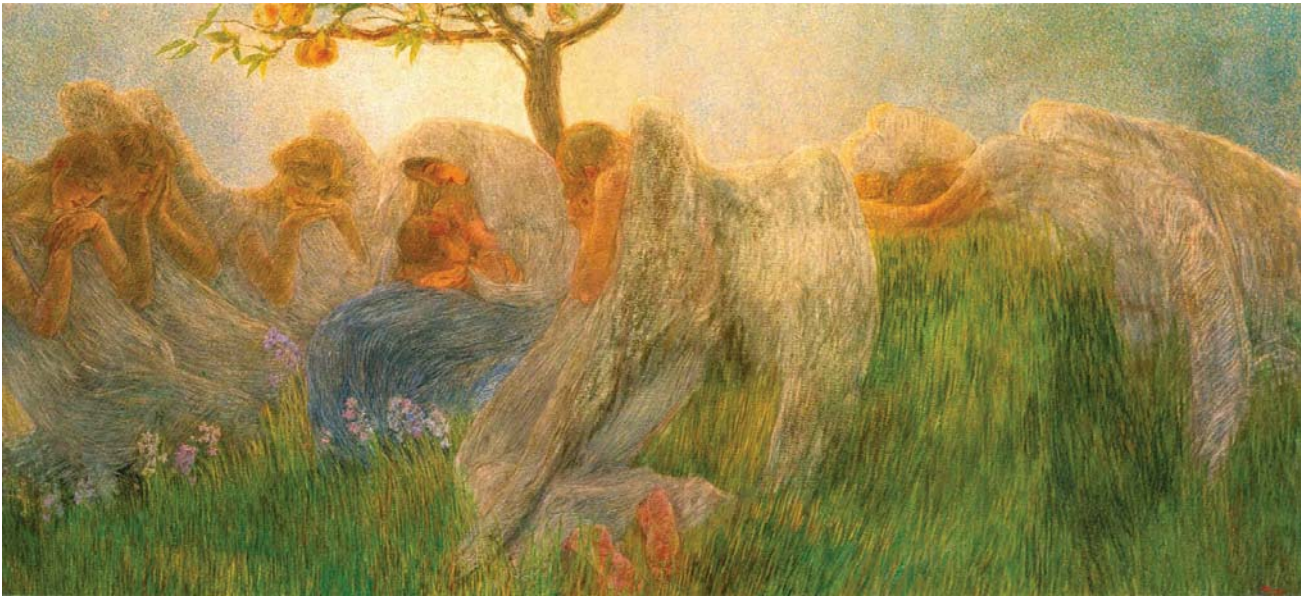
Università di Ferrara

Dipartimento di Studi Umanistici

[ada.patrizia.fiorillo@unife.it](mailto:ada.patrizia.fiorillo@unife.it)

---

<sup>28</sup> ZANOTTO (1996, 277).



**Fig. 1.** G. Previati, *Maternità*, 1890-1891, olio su tela, cm 174x411, Novara, Banca Popolare di Novara



**Fig. 2.** G. Previati, *Paolo e Francesca*, 1909, olio su tela, cm 230x260, Ferrara, Galleria d'Arte Moderna



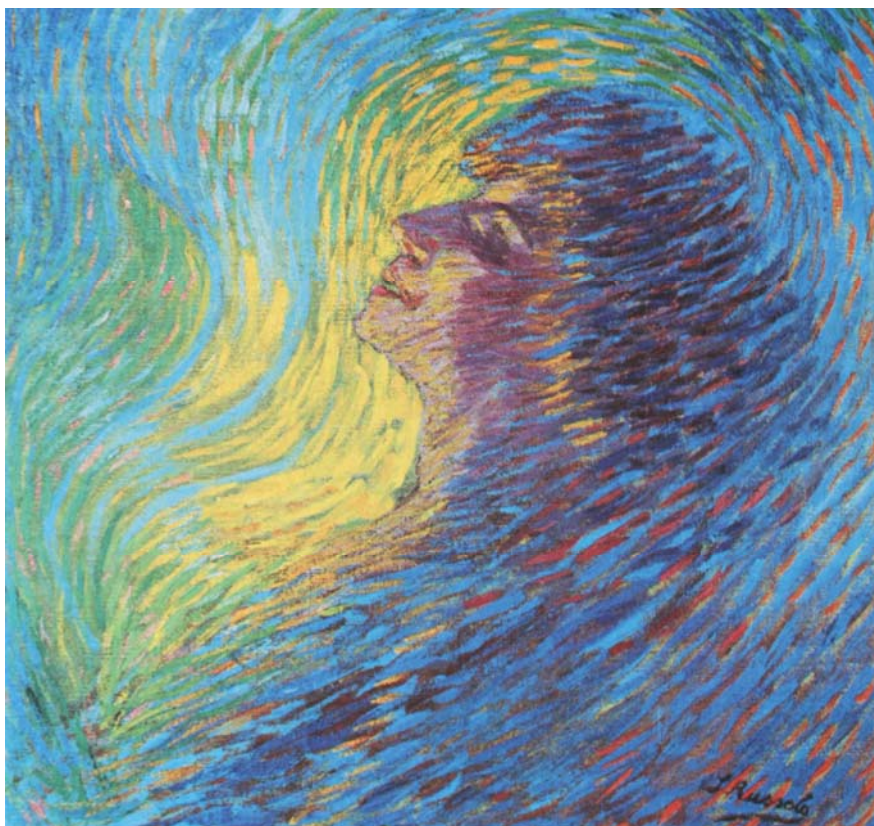
**Fig. 3.** G. Previati, *Georgica*, olio su tela, 1905, cm 169,5x216, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca



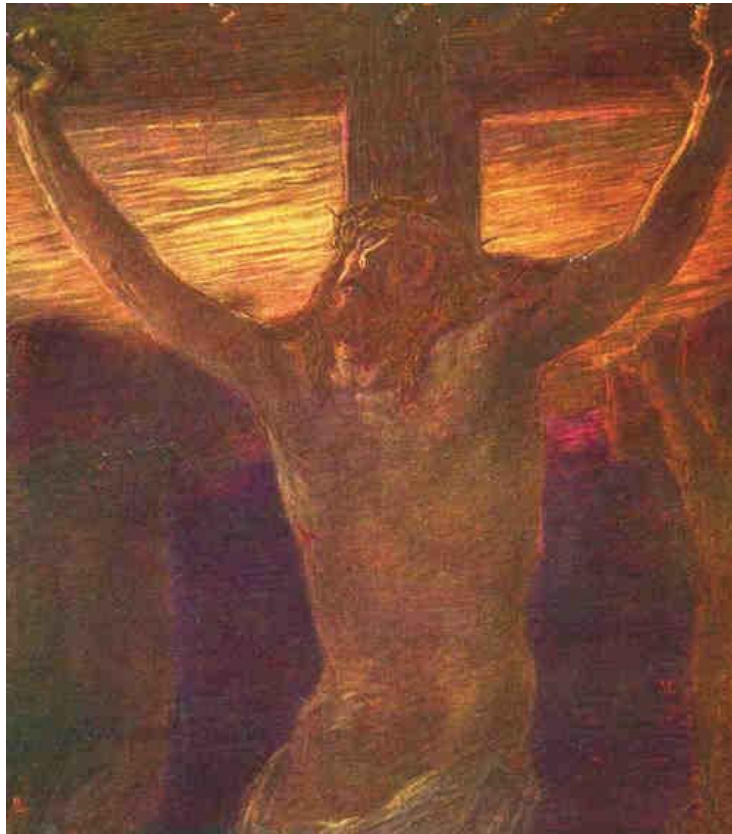
**Fig. 4.** G. Previati, *L'Eroica*, 1907, olio su tela, cm 190x230, Roma, Casa Madre Associazione Nazionale Mutilati ed Invalidi di Guerra



**Fig. 5.** U. Boccioni, *Studio di testa femminile (La fiamma)*, 1909, olio su tela, cm 64x66, collezione privata



**Fig. 6.** L. Russolo, *Profumo*, 1910, olio su tela, cm 64,5x65,5, Rovereto, MART



**Fig. 7.** G. Previati, *14 Stazioni Via Crucis (Crocifissione)*, 1901-1902, olio su tela, cm 122x109, collezione privata, Milano



**Fig. 8.** U. Boccioni, *Il Lutto*, 1910, olio su tela, cm 105,5x134,6, New York, Collezione Schultz



**Fig. 9.** A. Bonzagni, *Il Veglione alla Scala*, 1912, olio su tela, cm 100x100, Torino, collezione privata



**Fig. 10.** A. Bonzagni, *Londra sotto la pioggia*, 1912 ca., olio su tela, cm 101x101, Milano, collezione privata





**Fig. 11.** A. Bonzagni, *Le conquistatrici: Tradite anche noi! E con delle beduine!...*, 1912, illustrazione a colori, cm 30,4x23, Cento, Galleria d'Arte Moderna "A. Bonzagni"



**Fig. 12.** R. Melli, *Ritratto del pittore Vincenzo Costantini*, peperino, cm 60x75x39, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna



**Fig. 13.** R. Melli, *La signora dal cappello nero (Ritratto di Zoe Lampronti)*, 1913, bronzo, cm 37x40x30, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna



**Fig. 14.** F. De Pisis, *Place Vendôme*, 1932, olio su tela, cm 74x55, Milano, collezione privata

## Riferimenti bibliografici

ASCIAMPRENER 1946

Spartaco Asciamprener (a cura di), *Gaetano Previati. Lettere al fratello*, Milano, Hoepli.

BELLI 1990

Gabriella Belli (a cura di), *Divisionismo italiano*, Catalogo della mostra, Trento, Palazzo delle Albere, 21 aprile-15 luglio 1990, Milano, Electa.

BELLOTTI 1886

Giulio Bellotti, *Luci e colori*, Milano, Hoepli.

BIGNARDI 1986

Massimo Bignardi, *Mario Hyerace: un futurista fra Nord e Sud*, in Enrico Crispolti (a cura di), *Il futurismo in Romagna*, Catalogo della mostra, Rimini, Sala delle Colonne, 18 luglio-28 settembre 1986, Rimini, Maggioli Editore, 118-21.

BIROLI 1971

Zeno Birolli, *Umberto Boccioni. Gli scritti editi ed inediti*, Milano, Feltrinelli.

BLANC 1867

Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, J. Renouard.

BORDINI 1993

Silvia Bordini, *Scienza, tecnica e creatività negli scritti di Gaetano Previati*, in «Ricerche di storia dell'arte» LI 40-51.

BORDINI 1999

Silvia Bordini, *"I sogni dell'artista": Previati teorico*, in Fernando Mazzocca (a cura di), *Gaetano Previati 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, Catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 8 aprile-29 agosto 1999, Milano, Electa, 84-7.

CHEVREUL 1839

Michel Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, Paris, Garnier Frères Libraire Éditions.

CHEVREUL 1865

Michel Eugène Chevreul, *Des couleurs et de leurs application aux Arts Industriel*, Paris, Baillière.

CRISPOLTI 1997 (2005)

Enrico Crispolti, *Come studiare l'arte contemporanea*, Roma, Donzelli.

DE CHIRICO 1920

Giorgio de Chirico, *Gaetano Previati*, in «Il Convegno» I (7 luglio) 29-36 (ora in Giorgio de Chirico, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, a cura di Maurizio Fagiolo Dell'Arco, Torino, Einaudi, 1985, 177-81).

FARINA-VALSECCHI 1974

Franco Farina-Marco Valsecchi (a cura di), *Aroldo Bonzagni*, Catalogo della mostra, Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna Palazzo dei Diamanti, 19 gennaio-24 febbraio 1974, con un'introduzione di Franco Farina e testo di Marco Valsecchi, s.l., SIACA Arti grafiche.

FIORI 1968

Teresa Fiori, *Archivi del Divisionismo*, con un'introduzione di Fortunato Bellonzi, Roma, Officina, 2 voll.

GRUBICY 1891

Vittore Grubicy, "Maternità" di Gaetano Previati, in «Cronaca d'Arte» I/22 (17 maggio) 181-2.

GUAITA 1893

Luigi Guaita, *La scienza dei colori e la pittura*, Milano, Hoepli.

VON HELMHOLTZ 1867

Hermann von Helmholtz, *Handbuch der physiologischen Optik*, Leipzig, Voss (trad. fr. *L'optique de la peinture*, Paris, V. Masson et fils, 1867).

HENRY 1885

Charles Henry, *Introduction à une Esthétique scientifique*, in «La Revue contemporaine» II (agosto) 441-69.

HENRY 1889

Charles Henry, *Le contraste, le rythme et la mesure*, in «Revue philosophique de la France et de l'étranger» XXVIII (ottobre) 356-81.

MASOERO 2009

Ada Masoero, *Prima del futurismo Milano tra Otto e Novecento*, in Giovanni Lista-Ada Masoero (a cura di), *Futurismo 1909-2009 Velocità+Arte+Azione*, Catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale 6 febbraio-7 giugno 2009, Milano, Skira, 23-64.

MAZZOCCA 1999

Fernando Mazzocca, *La fortuna di Previati tra pittura storica, simbolismo e Novecento*, in Id. (a cura di), *Gaetano Previati 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, Catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 8 aprile-29 agosto 1999, Milano, Electa, 19-31.

PREVIATI 1905

Gaetano Previati, *La tecnica della pittura*, Torino, F.lli Bocca.

PREVIATI 1906

Gaetano Previati, *I principi scientifici del divisionismo*, Torino, F.lli Bocca.

PREVIATI 1913

Gaetano Previati, *Della Pittura. Tecnica ed Arte*, Torino, F.lli Bocca.

REBORA 1999

Sergio Reborà, *Arte come impresa. Il caso Previati-Grubicy*, in Fernando Mazzocca (a cura di), *Gaetano Previati 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, Catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 8 aprile-29 agosto 1999, Milano, Electa, 46-53.

RODRIGUEZ 1993

Jean-François Rodriguez, *Picasso alla Biennale di Venezia (1905-1948). Soffici, Paresce, De Pisis e Tozzi intermediari di cultura tra la Francia e l'Italia*, Padova, Cleup.

ROOD 1879

Ogden Nicholas Rood, *Modern Chromatics with applications to Art and Industry*, New York-London, D. Appleton and Company-C. Kegan Paul & co. (trad. fr. *Théorie scientifique des couleurs et leurs application à l'art et à l'industrie*, Paris, G. Baillière et Cie, 1881; trad. it. Mara Borzone (a cura di) *La scienza moderna dei colori*, Roma, Bagatto, 1986).

RUSKIN 1857

John Ruskin, *Elements of Drawing*, London, Smith, Elder & co.

SCOTTI 1974

Aurora Scotti (a cura di), *Catalogo dei manoscritti di Giuseppe Pellizza da Volpedo*, Comune, Tortona.

SIGNAC 1899

Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionisme*, Parigi, Editions de La Revue Blanche (ried., Parigi, H. Floury 1911, 1921, 1939 e con un'introduzione di Françoise Cachin, Parigi, Hermann 1964, 1978 e 2005).

ZANOTTO 1996

Sandro Zanotto, *Filippo De Pisis ogni giorno*, Vicenza, Neri Pozza.