

Atti del V Convegno
"Artisti in viaggio '900. Presenze *foreste* in Friuli Venezia Giulia"
Università di Udine - Palazzo Antonini - Sala Convegni
19, 20 e 21 ottobre 2006

Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica Italiana Giorgio Napolitano

*Il progetto interdisciplinare sugli artisti, studiosi e letterati foresti,
giunti in Friuli Venezia Giulia dal XIV al XX secolo, ha ricevuto nel 2005
la medaglia d'Argento della Presidenza della Repubblica.*

Il progetto è patrocinato da:

Parlamento Europeo – Ufficio per l'Italia
Presidenza del Consiglio dei Ministri
Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Ministero dell'Istruzione, Università e Ricerca
Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia
Ufficio Scolastico Regionale
Provincia di Udine
Università degli Studi di Udine
Club Unesco di Udine

Progetto e curatela
Maria Paola Frattolin

Organizzazione e coordinamento
Itineraria

In copertina:
Afro Basaldella, *Mappa del Friuli, 1938, Casa Cavazzini, Udine.*

Traduzioni
Le traduzioni inerenti al saggio su Rudyard
Kipling sono di Maria Paola Frattolin

Progetto grafico
Ferruccio Montanari

Lay-out
Giovanna Bianchi
Vanessa Marcuzzi

Stampato in Italia
presso L.E.G.O. SPA
viale dell'Industria, 2
36100 Vicenza

ISBN 978-88-7543-303-1

Con il sostegno di:



© Itineraria
Via Ermes di Colloredo, 11/8
33100 Udine
www.itinerariafvg.it

© 2011 Libreria Editrice
Cafoscarina srl
www.cafoscarina.it

Prima edizione novembre 2011
Tutti i diritti riservati.

Regione Autonoma
Friuli Venezia Giulia

ITINERARIA

ARTISTI IN VIAGGIO '900

PRESENZE FORESTE IN FRIULI VENEZIA GIULIA

A cura di
Maria Paola Frattolin

CAFO
SCAR
INA -

UNIVERSITA' CA' FOSCARI
VENEZIA
BIBLIOTECA
DI AREA UNIVERSITARIA

Il Friuli Venezia-Giulia, è vero, qualifica la sua più profonda e antica identità storica nel suo essere terra di confine, in un incrocio di passaggio non doppio ma triplo, tra il mondo italiano e quelli tedeschi e slavi. Questa condizione era venuta meno, ma solo apparentemente, nel breve periodo 1813-1866.

Lungo il Novecento il dato storico più determinante è che quel confine diventa spesso incandescente, un confine di guerra calda o fredda, un muro di fuoco, o di fango, come nella prima guerra mondiale. Un confine che si sposta rapidamente avanti e indietro, come un fiume in piena che esce dal suo letto. E una linea di tensione per lungo tempo, prima e dopo i periodi bellici. Un muro che lascia per molti anni Udine da una parte, Trieste e l'Istria dall'altra, per poi riunirle, per poi dividerle ancora, recuperare alla fine Trieste ma non più l'Istria e Gorizia solo a metà, fortemente lacerata. Un muro che molti personaggi protagonisti di questi scritti attraversano continuamente, in tutti i sensi. Anche stranieri venuti da lontano, come Kipling, Joyce, Hemingway, Bahr. E anche artisti figurativi, come Klinger o Pilon. E anche stranieri, almeno ufficialmente nati come tali, come Italo Svevo, che si dovranno portare all'interno della propria anima questa modificazione della linea di confine, cambiando il proprio nome, che non è mai poco.

Ma neppure gli anni successivi al 1918 sono tranquilli nell'ansia affannosa della ricostruzione di una identità italiana. Infatti, se i centri portuali dell'Istria dividevano la cultura adriatica di Ravenna e Venezia fin dall'alto Medio Evo, Trieste e Gorizia italiane prima non

erano state mai, almeno politicamente, ma la componente culturale italiana, fortissima tra le altre, di Trieste, sarà poi quella che trascinerà la città nell'aggregazione al nuovo stato. Il Museo di Trieste, con la sua politica di acquisti e il suo rapporto dialettico con le Biennali veneziane, finirà per giocare un ruolo considerevole, nient'affatto marginale, nella storia dell'arte figurativa italiana del primo Novecento. La regione diventerà anzi, insieme con il Veneto orientale, il luogo dei sacrari, dei monumenti di guerra, dei santuari della patria, della ricostruzione delle chiese, degli interventi esemplari del Regime. Si stringe un legame intenso con Roma, forse più intenso di quello delle altre regioni dell'Italia settentrionale. Ancora tra gli anni trenta e sessanta del Novecento, Roma sarà per artisti come i fratelli Basaldella o Pasolini quello che erano state all'inizio del secolo, per gli artisti delle generazioni precedenti nella regione, la Berlino di Klinger, la Vienna di Klimt, la Monaco di Von Stuck.

E poi ancora la guerra, diversamente crudele nelle sue forme, del 1940-'45, con l'esodo drammatico degli istriani alla fine. E Trieste, che dall'essere stato il più libero porto franco della storia diventa prima un'enclave occupata e assediata, poi riunita all'Italia senza retroterra (quando un tempo il suo retroterra era stato tutto l'Impero asburgico), a ridosso di un confine di guerra fino a tempi recenti bloccato e armatissimo.

Occorrerà arrivare al crollo dei muri della guerra fredda, nel 1989, perché quel confine non sia più una linea militare, ma restando ancora in tensione fino al momento del distacco della Slovenia e della

Croazia dall'ex-Jugoslavia. Quasi ininterrottamente dunque e per un secolo il confine è stato armato, oppure il luogo di attesa e di visione delle guerre.

Molti luoghi (come le persone) hanno mutato nel tempo le etichette di cultura italiana, slava e tedesca. Nel profondo hanno conservato la loro identità di luoghi di scambio, di passaggio, non solo di merci ma anche di uomini, a dimostrare che l'anima, quella vera e grande, non conosce i limiti dei paraocchi razzisti e neppure confini.

Di questi argomenti trattano i saggi che documentano l'ultimo incontro, organizzato tramite "Itineraria" con tenacia e amore incomparabili da Maria Paola Frattolin, col tema *Artisti in viaggio '900, Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, sul finire del 2006. Naturalmente non possono essere esaustivi di tutta la storia, troppo complessa e densa di eventi. Comprensibilmente sono anche relativi, per la maggior parte, agli eventi della prima metà del secolo, che più facilmente presentano una distanza possibile di giudizio storico. Eppure da essi si dipartono i fili per analizzare e comprendere gli eventi di un periodo che, se non altro per il fatto che è quello a noi più immediatamente vicino, è anche quello forse ancora più gravido per noi di condizionamenti e conseguenze.

prof. Sergio Marinelli

Ordinario di Storia della Critica d'Arte
Dipartimento di Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici
Università Cà Foscari di Venezia

Fig. 1 – Franz von Stuck,
Studio per Giuditta e
Oloferne, 1926, collezione
privata.



La dimensione del viaggio, tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento, comincia a sfumare, a ottundersi, proprio per le facilitazioni tecnologiche, le continue iterazioni, le abbreviazioni del tempo, che riducono progressivamente con gli anni l'aura mitica e la portata eccezionale delle peregrinazioni degli artisti nelle epoche precedenti. Viaggiano più facilmente le opere, le riproduzioni, le idee, per cui il passaggio stesso dell'artista diventa spesso influente.

Ci sembra perciò lecito riprendere anche in questa sede il discorso su Franz von Stuck, non tanto perché una sua opera, certamente non la più importante, *Scherzo*, del 1909, è approdata al Museo Revoltella di Trieste, ma semplicemente perché, direttamente o indirettamente, come si è ricordato nel recente catalogo della mostra sull'artista a Trento (2006), curato, insieme con lo scrivente, da Alessandra Tiddia, è stato il maestro dei più interessanti pittori triestini del primo Novecento e, anche quelli che non sono stati all'Accademia di Monaco, quasi sempre hanno conosciuto e utilizzato, copiandone le tavole, il suo magnifico manuale di disegno, *Zeichnungen von Franz von Stuck*, pubblicato da Singer a Lipsia nel 1912.

La figura di Stuck, come ha mostrato appunto l'esposizione trentina del 2006, è sotto ogni aspetto esorbitante, necessita ancora di una ponderata messa a fuoco storico-critica e anche di una monografia aggiornata, dopo le molte uscite, ovviamente incomplete e diversamente finalizzate, quando l'artista era in vita, nel suo pieno

successo, e quella diligente, utilissima, di Voss, del 1973, insufficiente tuttavia a scandagliare i molteplici e sorprendenti interessi dell'artista e ancora incompleta come catalogo definitivo. Davanti a una produzione pittorica spesso sconcertante, che alterna in tutti i momenti capolavori assoluti a immagini di facile successo commerciale, compiacenti la moda e il gusto anche del pubblico più grossolano (ma più danaroso), il disegno resta, lungo tutta la carriera dell'artista, il filo conduttore più elevato e sicuro, quello anche attraverso cui passa la sua didattica all'Accademia. Questo anche perché molte sue opere pittoriche di facile e scoperto travestimento allegorico, spesso replicate all'infinito, lasciano non pochi dubbi sulla possibilità di un'esecuzione di bottega, che s'intuisce anche se non è documentata e non è tuttora facilmente verificabile per il fatto che la quasi totalità dei dipinti si trova ancora in collezione privata, secondo indicazioni e notizie che spesso risalgono comunque alla prima metà del Novecento.

Fig. 2 – Franz von Stuck, Studio per una slitta fantastica, collezione privata.

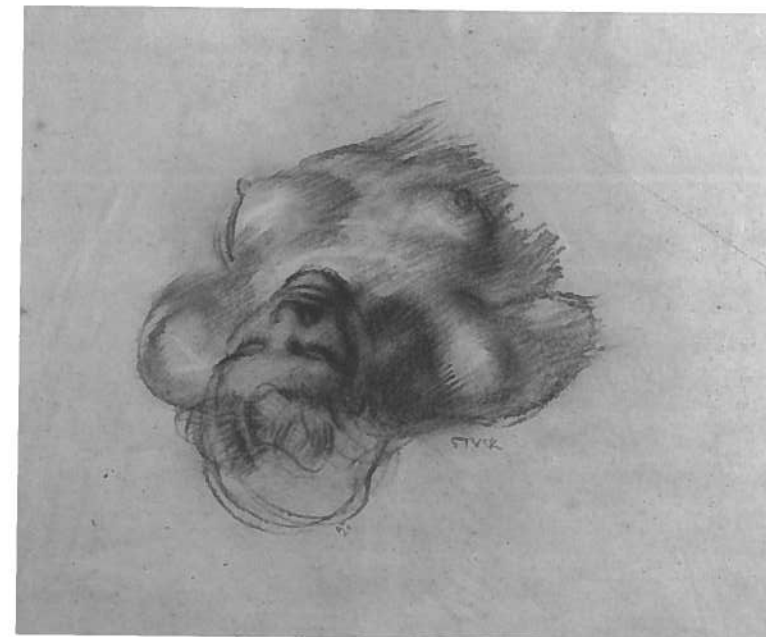
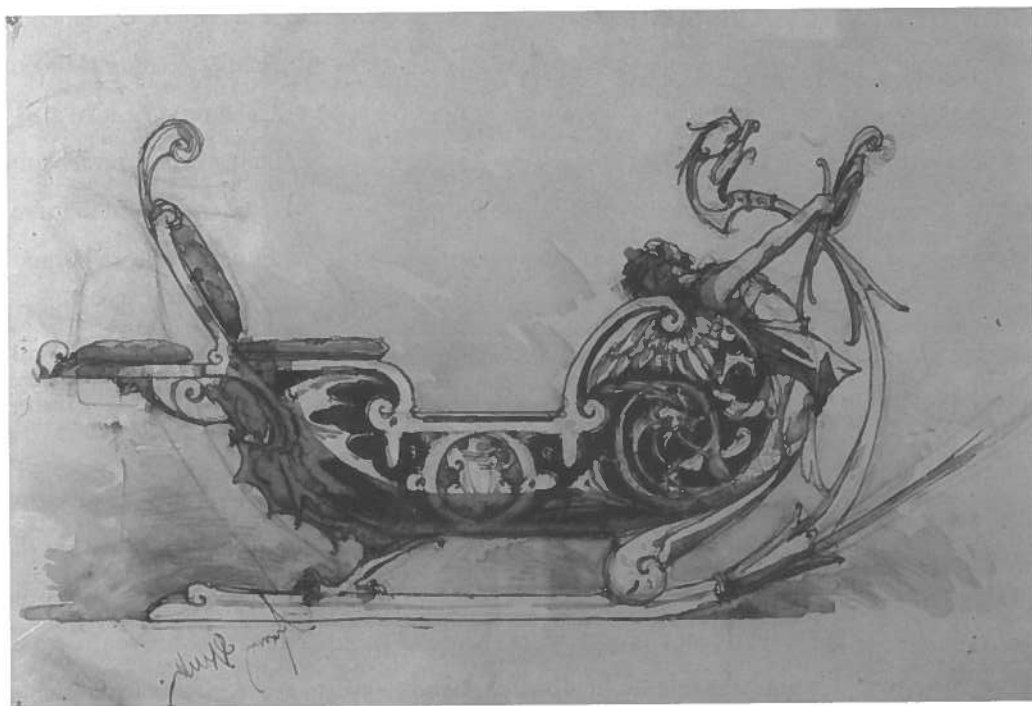


Fig. 3 – Franz von Stuck, Studio per l'Amazzone ferita, 1904, collezione privata.

Il disegno invece non lascia dubbi, come nel passato classico, e si coglie qui l'occasione di presentare una serie di fogli inediti, sempre dell'impeccabile qualità dell'artista, che non si sono potuti prevedere per l'esposizione trentina in quanto costituiscono i pannelli delle ante di un armadio da studio ancora in proprietà degli eredi di Von Stuck a Tettenweis.

Apri la serie un foglio con una slitta trasformata in carro allegorico, modellata con acquerelli neri e azzurri, e vernice bianca opaca, la tecnica preparatoria certo, come ha ben rilevato Andreas Strobl nel catalogo di Trento, delle grafiche antecedenti al periodo della pittura, che arrivano a sfiorare gli anni novanta dell'Ottocento, così prossime ai disegni delle sfilate trionfali del giovane Holbein fantasticamente trasfigurati.

Gli altri fogli invece rappresentano studi di figure di modelli, apparentemente in prima posa, che non si direbbero a prima vista ancora finalizzati alla collocazione in particolari dipinti. Si tratta quasi sempre di figure intere, a tutto corpo, rese con un segno grafico finitissimo e morbido.

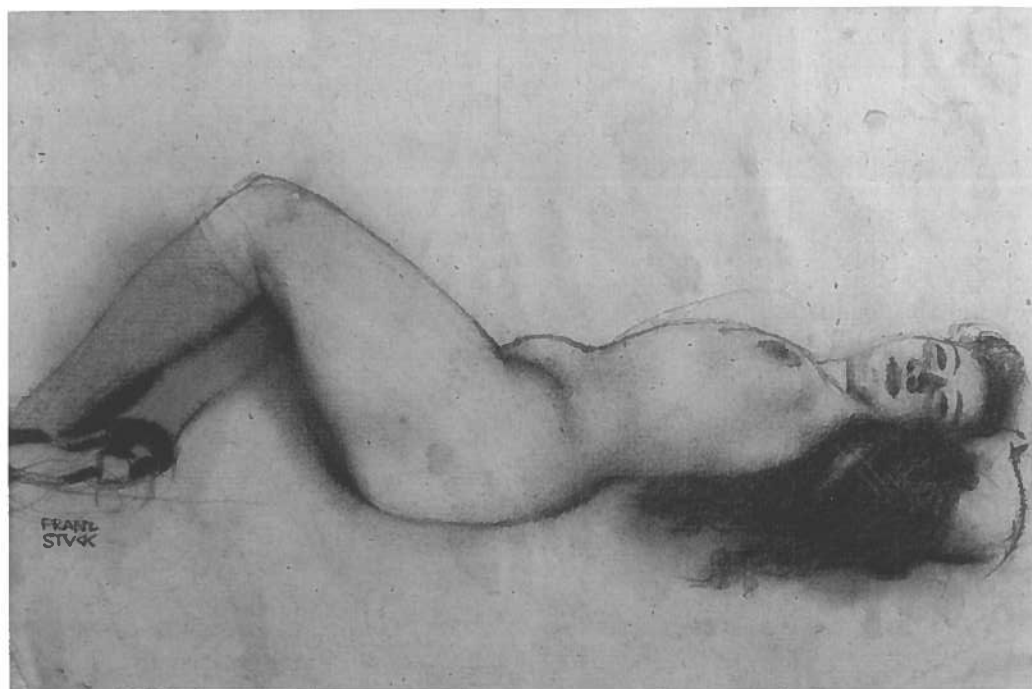


Fig. 4 - Franz von Stuck, Studio per Danae, ante 1909, collezione privata.

Lo *Studio di figura femminile di scorcio, vista dall'alto* presenta il particolare di un corpo molto intensamente chiaroscurato. L'apposizione della firma, senza il "von", vicina al busto, è di certo funzionale per indicare il senso di lettura dell'immagine. Il disegno dovrebbe essere preparatorio per l'*Amazzone ferita* del 1904 (Voss 264), per la figura caduta che affiora sotto lo scudo della donna guerriera, chiaramente esemplata su uno dei combattenti del fregio di Atena Afaia ad Egina, conservato nella Glyptothek di Monaco. Anche se nel disegno l'angolazione è leggermente più frontale, l'identificazione non lascia dubbi. Un primo bozzetto, come altri piccoli velocissimi schizzi, non prevedeva questa figura distesa, ma unicamente la solitaria protagonista (Voss 263). L'impressione è che Stuck costruisca spesso le composizioni con l'accostamento delle pose dei disegni. Un disegno per la figura maggiore dello stesso quadro, con la modella che si sostiene alle corde d'appoggio nell'accademia, è riprodotto alla seconda tavola del testo di Singer, segno

certo che Stuck preparava meticolosamente disegni finiti per tutte le figure dei suoi dipinti.

La *Figura di donna sdraiata* è invece abbastanza eccezionale perché sembra uscire dalla severa disciplina dell'accademia e appartenere al nuovo approccio più scopertamente erotico dei pittori contemporanei. La modella, ammiccante all'osservatore, benché nuda, conserva le calze e le scarpe col tacco: si tratta quindi, più che di un nudo accademico senza tempo, di una donna spogliata, con la moderna attualità dell'istante contemporaneo. L'attenzione è poi concentrata sul fascio dei capelli neri che cade in avanti, nel piano più vicino all'osservatore. Ci si aspetterebbe d'incontrare un simile disegno nella Vienna di Klimt o di Schiele, se non nella Parigi di Degas,

Fig. 5 - Franz von Stuck, Studio per le tentazioni di sant'Antonio, 1917, collezione privata.



certo non nella gelida accademia di Monaco. Il disegno dovette esser caro anche a Von Stuck, che lo fece riprodurre come cinquantunesima tavola nel manuale di Singer, del 1912. La firma senza "von" sembrerebbe riportare il foglio a prima del 1906. Poi si scopre che questa posa, benché variata, ricompare nel dipinto intitolato *Danae*, del 1909 (Voss 345), variato ancora in due versioni successive del 1923 (Voss 557-558). La felice e spontanea naturalezza del disegno si perde nella mitologia pornografica dei dipinti, il cui tema pare, dalla composizione, scopertamente e banalmente pretestuoso.

La *Donna seduta col braccio alzato sopra la testa*, per la difficile ed insolita posa nasce invece evidentemente per un dipinto. Si tratta delle *Tentazioni di Sant'Antonio* del 1917 (Voss 487), un cupo e potente dipinto, con-

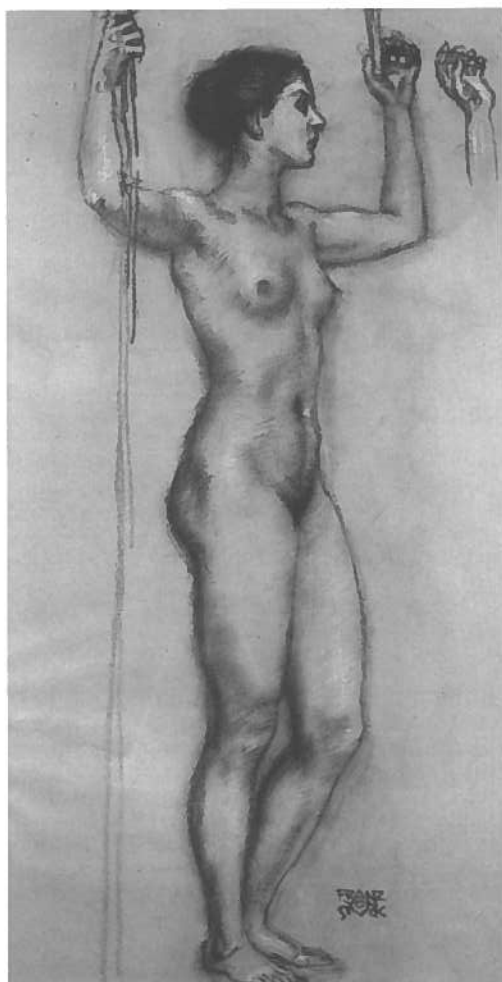


Fig. 6, Tav. XVII – Franz von Stuck, Studio per il giudizio di Paride, 1923, collezione privata.

servato ora a Villa Stuck, con le figure delle tentatrici alternate come sulle carte da gioco. Il disegno rappresenta quella rovescia. Forse, proprio pensando all'utilizzo pittorico immediato, il tratteggio appare questa volta eccezionalmente veloce e sintetico.

La *Donna in piedi che si regge sui sostegni* è un'altra tipicissima posa da sala di studio d'accademia. Anche qui l'attenzione è puntata sul corpo, senza sfondo, e compare inoltre, nel disegno sempre finitissimo, lo studio variante di una mano. Il corpo emerge dal bianco vuoto del foglio con plasticità luminosa e vibrante, per tratti d'assoluta maestria. Anche le ombre dei pentimenti sembrano esprimere, più che dubbi e ripensamenti esecutivi, solo la progressiva messa a fuoco dell'immagine in un processo di abilità tecnica quasi automatico, nel senso che non lascia trasparire alcuna sensazione di difficoltà. Anche questa figura evidenzia tutta

la sua attualità storica con l'immagine indubbia di una donna del primo Novecento. Stuck disegna i suoi modelli nudi non solo col corpo, ma anche con l'anima, e la sua storia, per perderla poi, quasi sempre, nella finzione del quadro. Qui la firma con il "von" lascia intendere una data avanzata, quando tuttavia il "maestro" disegnava ancora per puro esercizio della mano e per funzione didattica. Eppure la figura compare quasi identica, con la stessa posa delle braccia, nella *Venere del Giudizio di Paride*, del 1923. Incredibile come pure in questo caso la pittura nulla sembri aggiungere, se non banalizzare, il disegno e sembri invece ancora il risultato della giustap-

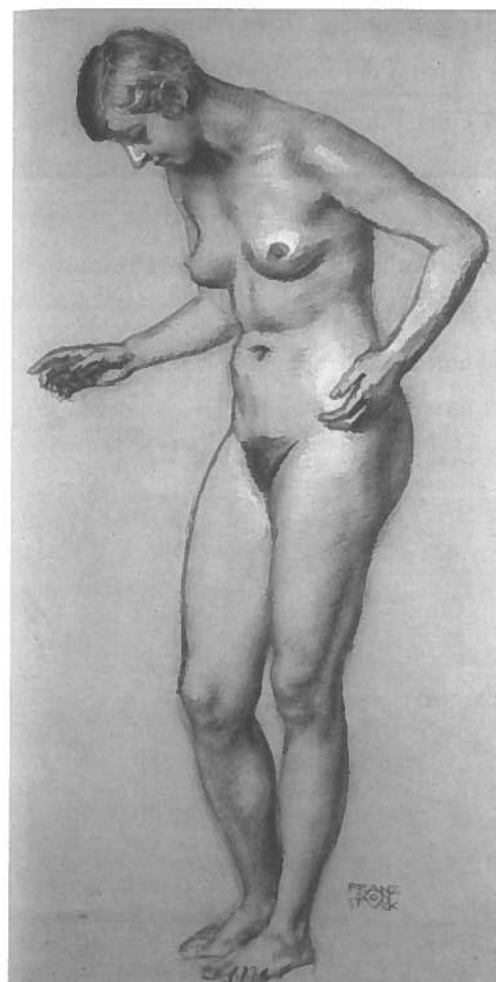


Fig. 7, Tav. XVIII – Franz von Stuck, Studio per Pigmalione, 1926, collezione privata.

posizione delle diverse pose accademiche, nate autonome come tali e frettolosamente travestite in seguito di pretestuosi miti.

Pure la *Donna che guarda in basso* esce dalla sua astorica nudità classica d'accademia solo per l'inconfondibile pettinatura alla moda negli anni del primo dopoguerra del Novecento. Anche qui del resto la firma racchiude il "von" nobilitante, conferito nel 1906. Il trattamento dello sfumato è più che mai morbidissimo, ma assai più caldo che nella tradizione di Ingres per il tratteggio a sanguigna, più esteso e largo. Pochi gran colpi di luce, a carboncino bianco, sul seno e sul fianco, arricchiscono ulteriormente la morbida sensualità della figura. La quale, conservando l'identica posa, diventa l'idolo di *Pigmalione*, in due differenti versioni dipinte del 1926 (Voss 588-589) e, pur restando assolutamente fedele nell'impianto lineare, diventa irriconoscibile in un contesto simbolista

e neoprimitivista. Paradossalmente dal confronto emerge che, se l'arte di Von Stuck sembra progressivamente declinare in pittura, nel disegno sembra restare, fino alla fine, miracolosamente intatta.

La figura di vecchio, a bruciante sanguigna rossa, vista di scorcio dall'alto, dalla parte della testa, è invece preparatoria di quella di Oloferne in una *Giuditta* del 1926 (Voss 591) del Museo di Schwerin. Qui finalmente la potenza del disegno, ombreggiatissimo, di posa virtuosistica, quasi una sfida mantegnesca all'incontrario, trova la sua corrispondenza nell'indubbia validità del dipinto. E il disegno, anche prima di essere contestualizzato ed essere iden-

tificabile nella storia con la valenza tragica del personaggio, sembra già racchiudere in sé la pregnanza del suo significato simbolico.

Se, verso la fine, Stuck come pittore sembra funzionare a tratti, questo dipinto costituisce un'eccezione, si evidenzia come una delle punte più alte, che ancor di più accresce il sospetto della presenza infiltrata di anonime e piatte collaborazioni nell'altra restante, e comunque sempre vasta, produzione.

Una variante pittorica immediatamente successiva del tema (Voss 590) mostra il corpo di Oloferne nella stessa posa, solo con una diversa disposizione delle braccia.