

Tre dipinti inediti di Giordano Bruno Ferrari: *Processione a Scanno, La bucina e Gruppo di eroi*

Giordano Bruno Ferrari nacque a Roma il 28 luglio 1887¹. Secondogenito dello scultore e pittore Ettore Ferrari, si avvicinò alla pittura giovanissimo, stimolato dall'esempio del padre e dagli amici di famiglia Enrico Coleman e Onorato Carlandi². Entrato a far parte del gruppo de «I XXV della Campagna Romana» con il soprannome di 'Capretto', si distinse ben presto per un proprio stile personale, caratterizzato da rappresentazioni soffuse di un delicato lirismo, accentuato da un vibrante cromatismo. Già dal 1905, infatti, Ferrari iniziò a declinare il dettato coloristico di matrice carlandiana secondo la moderna concezione divisionistica del colore, che ebbe modo di affinare dopo il contatto con Giuseppe Pellizza da Volpedo, avvenuto a Roma nel 1906³. Lo stimolo esercitato dal pittore piemontese, tuttavia, non si tradusse solo nell'uso della particolare tecnica del colore, ma soprattutto nella capacità di intensificare simbolicamente il significato dell'immagine.

Dopo queste esperienze formative, il debutto espositivo di Ferrari avvenne in occasione della Prima Mostra d'Arte Giovanile tenutasi a Napoli nel 1912, dove l'artista espose due pastelli intitolati *Fontane a Villa d'Este* e *Disegno colorato*. L'anno seguente, sempre nella città partenopea, fu presente alla Seconda Mostra d'Arte Giovanile con una personale nella quale furono molto apprezzati il dipinto a olio *Camini fumanti* e la tela in tecnica mista *Oliveto*. Nello stesso 1913 parte-

cipò con successo alla Prima Mostra della Secessione a Roma con il dipinto *La Vittoria di Ostia*. L'apprezzamento riscosso venne replicato l'anno successivo nell'ambito della Seconda Mostra della Secessione di Roma con il quadro *Benedizione nella valle*. Nel 1915 l'artista ottenne il prestigioso incarico di decorare con soggetti marinaireschi e scene allegoriche il Padiglione Italiano nell'Esposizione di San Francisco.

Dopo la parentesi della Prima guerra mondiale, Ferrari riprese a lavorare insieme agli amici del gruppo de «I XXV», esponendo alla Prima Biennale d'Arte di Napoli del 1921 i due dipinti a olio *Il mulino* e *I carretti* e, sempre a Napoli, nell'ambito della Mostra Nazionale dei Grigio-Verdi, i due pastelli *Lago di Bracciano* e *Scanno*. Artista ormai affermato, l'anno successivo partecipò alla XC Esposizione degli Amatori e Cultori di Belle Arti di Roma dove, nella sezione dedicata al gruppo de «I XXV» della Campagna Romana, espose con rinnovato successo i dipinti *Tor Fiscale*, *Barche a vela*, *Ponticello*, *Anzio* e *Le sfumate*.

Con l'avvento del fascismo, l'artista, in aperto dissenso con le politiche allora perseguite, iniziò gradualmente a disertare le manifestazioni ufficiali patrociniate dal regime. Le sue ultime apparizioni, infatti, lo videro nelle vesti di commissario ordinatore nella III Biennale Romana, organizzata in onore dell'amico Carlandi, e nella retrospettiva dedicata al pittore Vincenzo Cabianca.

Dopo l'8 settembre 1943 entrò nel Fronte clandestino Militare di Resistenza, svolgendo operazioni di spionaggio. Arrestato il 13 marzo del 1944, dopo una breve e drammatica detenzione nel carcere nazista di via Tasso, fu condannato a morte il 27 aprile e fucilato a Forte Bravetta il 24 maggio⁴.

Processione a Scanno, del 1913, e *La bucina e Gruppo di eroi*, del 1915-1922, non furono mai presentati in una mostra pubblica. Le tre tele, insieme a molte altre, rimasero nello studio dell'artista di via Margutta n. 97 fino alla sua tragica morte, quando furono portate dal fratello Gian Giacomo nella casa di famiglia in via Valenziani n. 6-10; qui, dopo la scomparsa di quest'ultimo nel 1968, i dipinti furono sfregiati in più punti durante un'incursione di vandali. Dopo un accurato restauro, effettuato a partire dall'ottobre del 2013⁵, le tre opere vengono presentate in questa sede per la prima volta.

Ripercorrere, seppur nel breve spazio di questo articolo, le motivazioni e le concezioni che sono alla base della loro realizzazione, permette di far luce su un artista che con la sua opera ha contribuito ad alimentare quel fermento culturale che scosse l'ambiente artistico romano all'alba del primo conflitto mondiale.

1. PROCESSIONE A SCANNO

Il quadro (fig. 1, tav. IV), mai esposto in una mostra ma ben conosciuto dalla critica, costituisce una delle opere più famose e apprezzate di Giordano Bruno Ferrari⁶. Già nel 1922, infatti, Galassi Paluzzi nella sua monografia dedicata a «I XXV» della Campagna Romana così la descriveva: «nonostante alcune trascuratezze anatomiche che sembrano volute e che danno fastidio come tutte le cose non necessarie, mi sembra si possa apprezzare il tentativo, in gran parte efficacemente riuscito, di rendere l'austerità del rito attraverso il motivo ieratico delle caratteristiche acconciature femminili»⁷.

Il dipinto viene realizzato a partire dall'estate del 1913, quando, come testimoniano una serie di appunti, il pittore si trova a Scanno in compagnia di Onorato Carlandi e della moglie di questi Celina Haverty⁸. Insieme ai due amici, l'artista intraprende escursioni nella campagna circostante e partecipa alla vita della cittadina abruzzese, calandosi nel folklore locale; il suo interesse è attratto in particolare dalle feste religiose che ritrae con schizzi e fotografie da cui, successivamente, elaborerà l'idea di rappresentare una processione (fig. 2), scelta quest'ultima che attesta per la prima volta l'interesse dell'artista non più verso il paesaggio ma verso la figura.

Il soggetto del dipinto rappresenta una processione religiosa estiva che, sebbene volutamente lasciata anonima sin dal titolo, in considerazione delle date di permanenza del pittore nella cittadina abruzzese è possibile identificare con la festa di San Rocco, celebrata il 16 agosto, o con quella del *Ju catenacce* (il catenaccio), festa nuziale officiata il 14 dello stesso mese. L'interesse di Ferrari, come quello che pochi anni prima aveva mosso Camillo Innocenti⁹, è attratto soprattutto dal caratteristico costume femminile scannese – una lunga gonna, un corpetto di colore scuro (*cummodine*) e un originalissimo copricapo (il *cappellitto*) – che desta nell'artista un'autentica meraviglia e nel quale riscopre il senso del colore e della forma.

Il dipinto, che insieme a *Benedizione nella valle* del 1914 appartiene a una fase in cui Ferrari mostra una predilezione verso i soggetti religiosi, si pone in un momento ormai maturo del suo percorso artistico. Dopo l'esperienza *en plein air* a fianco de «I XXV», infatti, il pittore ha intrapreso da diversi anni un tipo di pittura che, sebbene ancora debitrice della sensibilità cromatica d'impronta carlandiana, nella resa è ormai divisionistica. Alla lezione dei Divisionisti, e in particolare di Pellizza da Volpedo e Vittorio Grassi¹⁰, sembra ispirarsi l'idea di rappresentare una vera processione religiosa interpretandola in chiave simbolista. Come già veniva fatto notare da Galassi Paluzzi, Ferrari «abbandona il paesaggio puro per comporre figurezioni dove il concetto prende generalmente una veste allegorica»¹¹.

Emblematici, in questo senso, sono *Camini fumanti* e *La Vittoria di Ostia*, che il pittore aveva presentato pochi mesi prima del suo soggiorno a Scanno, rispettivamente alla Seconda Mostra d'Arte Giovanile a Napoli e alla Prima Mostra della Secessione a Roma.

In *Processione a Scanno* la composizione è costruita su tre fasce orizzontali costituite dall'uniforme battuto giallastro in basso, dalle monumentali e quasi uniformi figure in processione al centro e dalla striscia di cielo opalescente in alto. I personaggi, tutti visti di spalle o di tre quarti, si pongono all'attenzione per il caratteristico abito scuro e, come accennato, per il singolare copricapo che nasconde o fa solo intravedere parte dei visi. La scelta del primo piano ravvicinato, espediente adoperato anche da Grassi nello stesso periodo, contribuisce a conferire alla scena un senso di solitudine, trasformandola in una visione onirica in cui ogni elemento accessorio viene ridotto al minimo, per non distrarre l'osservatore dalla contemplazione della processione.

Una sapiente resa prospettica dei piani governa l'intera rappresentazione, che si muove con anda-



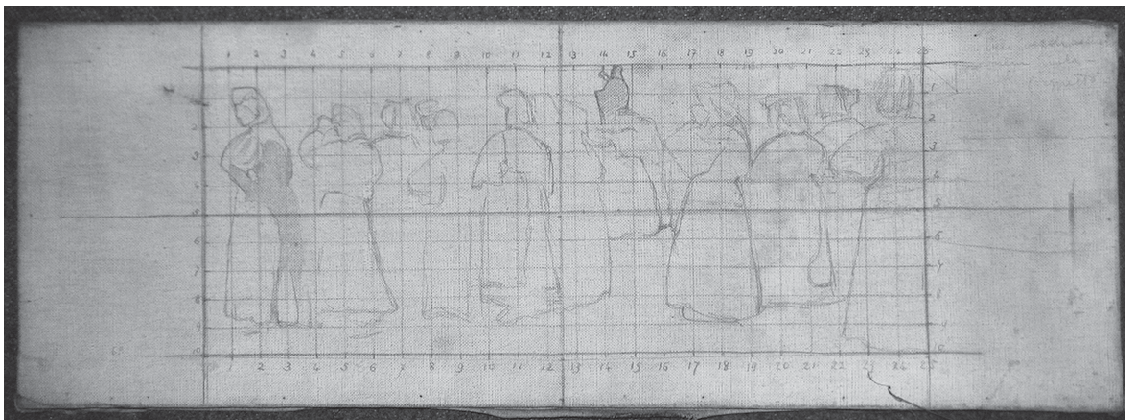
1. Giordano Bruno Ferrari, *Processione a Scanno*, 1913 ca., olio su tela, cm 107x250, collezione Ferrari, Roma (foto: P. Rizzi-Roma).

mento semicircolare verso il punto di fuga, in alto a sinistra, indicato dal pastorale del santo vestito di rosso, anch'esso visto di spalle e di tre quarti. Dietro la statua del santo portata in processione, appaiono in lento incedere i gruppi scuri e indistinti delle donne, che sembrano come sospese nella ferma luce pomeridiana che le avvolge, conferendo all'intera rappresentazione un senso di attesa dal valore fortemente simbolico. Tale effetto, che trasforma la scena in un evento spirituale, è ottenuto grazie all'intensificazione della luminosità diffusa risultante dalla giustapposizione di colori puri e dalla loro sintesi ottica.

L'atmosfera ieratica e l'intensa drammaticità della scena, infatti, è amplificata dalla vibrati-

lità divisionista della luce calda e tagliente del pomeriggio che illumina i cordoni bianchi dei copricapi femminili e si riflette sul battuto giallastro della fascia bassa, su cui sembrano danzare in girotondo le sagome scure e tondeggianti delle donne. A questa resa atmosferica, che crea continui effetti di controluce all'interno del gruppo, contribuiscono in particolare gli accordi di toni caldi del colore materico, steso in ampie superfici dal contorno netto, dove, com'è evidente nella fascia bassa, è facile apprezzare il divisionismo della pennellata, che assume forme e dimensioni diverse. Il taglio del quadro, poi, audacemente sviluppato in orizzontale, contribuisce a dilatare la scena in un gioco di pieni e

2. Giordano Bruno Ferrari, studio per *Processione a Scanno*, 1913 ca., matita su tela, cm 26x77, collezione Ferrari, Roma.



di vuoti, cui lo spettatore è invitato idealmente a partecipare.

2. LA BUCINA

La tela (fig. 3, tav. V), come la *Processione a Scanno* mai esposta in una mostra ma ben conosciuta dalla critica¹², così veniva descritta da Galassi Paluzzi: «un suonatore di buccina che ignudo e ritto in piedi sulla tolda di un naviglio gitta nella notte i suoi squilli di richiamo»¹³. Concepita come parte di un trittico costituito da altri due quadri di analogo formato, *Gruppo di eroi* e *Suonatore di chitarra*, l'opera si pone sulla linea di una serie di studi e rappresentazioni per lo più a soggetto marinaresco dal forte accento allegorico, che già l'artista aveva avuto modo di sperimentare nelle decorazioni murali del Padiglione degli Italiani all'Esposizione Universale di San Francisco¹⁴. Nella città californiana, dov'era arrivato in compagnia del padre Ettore nel marzo del 1915, Ferrari, allora ventottenne, aveva ricoperto il difficile ruolo non solo di decoratore del padiglione, ma anche di membro della commissione tecnico-organizzativa della sezione italiana, presieduta da Ernesto Nathan. L'incarico, prestigioso e remunerativo, fu oggetto di velenose critiche da parte di alcuni giornali dell'epoca che lo giudicarono un atto di nepotismo in quanto ad affidarlo all'artista, da pochi anni entrato nella Massoneria¹⁵, fu proprio Nathan, amico stretto di Ettore Ferrari e, come lui, alto esponente massone¹⁶.

Nelle due lunette del Salone, Ferrari realizzò due dipinti dai colori vivaci che rappresentavano alcune figure maschili allegoriche, poste ai lati di un festone decorativo dal quale pendevano le targhe con le date simbolo del Risorgimento: il 6 giugno 1861, quando fu proclamato il Regno d'Italia, e il 20 settembre 1870, quando Roma fu liberata. Nella decorazione della Tribuna, poi, spiccavano tre nudi, tratteggiati a grandi colpi di spatola e pennello, che sollevavano un'ancora (simbolo della rinascita della grandezza dell'Italia sul mare), vicini, per resa e concezione, ai gruppi di figure del fregio che Giulio Aristide Sartorio aveva dipinto pochi anni prima nell'aula del Parlamento di Montecitorio¹⁷. Già in questa prima realizzazione, pertanto, emergeva la volontà di porre all'attenzione pubblica la questione dell'ideale risorgimentale dell'unità nazionale, unità che la Massoneria e i repubblicani come Ettore e Giordano Bruno Ferrari consideravano non ancora raggiunta fino a quando la questione dei territori irredenti non fosse stata risolta¹⁸. Sostenitore dell'intervento contro l'Austria e convinto che quella che si sarebbe combattu-

ta di lì a poco sarebbe stata l'ultima guerra del Risorgimento, allo scoppio del conflitto Giordano Bruno Ferrari riparte immediatamente per Roma dove, nei mesi precedenti alla partenza per il fronte¹⁹, inizia a stendere sulla tela l'idea per un trittico a figure intere che ultimerà solo dopo la fine della guerra: *La buccina*, *Gruppo di eroi* e *Suonatore di chitarra*. Tutti e tre i dipinti costituiscono il naturale sviluppo dei temi affrontati a San Francisco.

La buccina, iniziata dopo il ritorno da San Francisco²⁰ e non ancora del tutto ultimata al momento della descrizione che ne fa Galassi Paluzzi nel 1922, si pone subito all'attenzione come un'opera di rottura rispetto alla tradizione pittorica de «I XXV» e quindi alla tradizione familiare. In questo periodo, infatti, l'ambiente artistico romano è investito da una volontà di rinnovamento galvanizzata dalle correnti secessioniste europee, che arrivano ufficialmente nella capitale con la Prima Mostra Internazionale della Secessione del 1913 e a cui Ferrari aderisce entusiasta. Il frutto di questo entusiasmo sarà *La buccina*, dove per la prima volta nella produzione dell'artista compaiono accenti futuristi, evidenti nella scomposizione e geometrizzazione dei piani di luce, e un'apertura ai linguaggi internazionali ben percepibile nella semplificazione formale e nel linearismo sintetizzante e antinaturalistico di stampo secessionista dell'unica figura umana della rappresentazione. Anche la tecnica divisionista appare ora in parte diversa, poiché la scelta dei colori, tutta giocata su un'estrema semplificazione cromatica di matrice sintetista-simbolista, e la resa della pennellata, evidente soprattutto nel riquadro di luce campito con brevi tocchi di rosa in basso a sinistra, rivelano strette assonanze con le ultime esperienze divisioniste di Giacomo Balla²¹.

Il soggetto del dipinto rappresenta un uomo in piedi sulla tolda di una nave che soffia in una conchiglia nella notte stellata a significare il risveglio delle speranze dell'Italia alla vigilia della Grande Guerra. Simbolo di questa imminente rinascita nazionale è l'alba, espressa dalla gradazione luminosa degli squarci di luce che balenano sullo sfondo blu della scena e illuminano la schiera dei navigli serrati: un significato politico che si intreccia con quello massonico della Vera Luce che risplende sotto la volta stellata del Tempio.

Tutta la rappresentazione, intesa come un'epifania notturna, appare pervasa da una forte tensione lineare, unita a un'estrema volontà di astrazione a cui concorrono il netto contrasto di toni, quasi di uno stesso colore, e la solitaria figura

3. Giordano Bruno Ferrari, *La bucina*, 1915-1922, olio su tela, cm 150x150, collezione Ferrari, Roma (foto: P. Rizzi-Roma).



affilata, ritto sul piano obliquo e indistinto della tolda, vista dal basso. Il personaggio rappresentato risulta essenziale, riassuntivo, proteso in avanti per accentuarne la rigidità. A questo punto, proprio nella scelta di questa particolare composizione è facile riconoscere lo stimolo esercitato dalle sculture di due grandi artisti dell'ambiente romano del primo ventennio del Novecento: *Gli Amanti* (1909-1913) di Giovanni Prini, di cui Ferrari possedeva due piccole repliche donategli in segno di amicizia dallo scultore genovese²² e, soprattutto, *La corazza* (1918 circa) di Duilio Cambellotti²³.

Del *Suonatore di chitarra*, oggi purtroppo disperso²⁴, ci rimane solo la descrizione che ne fece Galassi Paluzzi nel 1922, quando il dipinto non era ancora ultimato: «un suonatore, questa volta di chitarra, che assiso sulla prora bruna della sua barca e circondato dalle molte nere sagome di altre prue, canta una sua canzone alla luna invisibile ma riflessa da un groviglio di altissime vele che formano un fantastico intreccio di linee e sagome»²⁵.

Anche in questo caso, quindi, è facile comprendere che la visione notturna si focalizzava sulla figura solitaria dell'eroe suonatore, che immerso nel buio della notte partecipava al gioco fortemente contrastato dei piani della rappresentazione.

3. GRUPPO DI EROI

A *La bucina* e al *Suonatore di chitarra* fa da *trait d'union* il *Gruppo di eroi* (fig. 4, tav. VI), opera che pur abbandonando l'ambientazione marina, ma non la visione notturna, completa il significato delle altre due.

La tela, descritta da Galassi Paluzzi nel 1922 ancora incompiuta, rappresenta «un gruppo di eroi stretti in catena intorno al tronco di un'annosa quercia quasi volessero suggerire da essa la linfa che è forza e vita»²⁶. La scena notturna, impostata su una gamma cromatica fortemente ridotta, è incentrata su tre uomini nudi che stringono ciascuno un lungo bastone e si ergono in piedi intorno ad una quercia nodosa. Dell'opera, oltre ad una serie di studi di figure maschili, esiste anche un piccolo bozzetto che reca sul margine in alto la frase «farei pioggia di stelle» (fig. 5, tav. VII). Le tre figure, rappresentate rispettivamente di profilo, di fronte e di spalle, hanno il capo inclinato verso il basso, come a voler nascondere il viso dietro le braccia strette intorno ai bastoni. Il simbolismo notturno della scena è accentuato dal gioco di verticali e chiaroscuri che crea la luce delle stelle sui giovani corpi in primo piano e sull'annosa quercia lasciata nella penombra. Proprio nei corpi rischiarati dalla luce stellare è da



4. Giordano Bruno Ferrari, *Gruppo di eroi*, 1915-1922, olio su tela, cm 150x150, collezione Ferrari, Roma (foto: P. Rizzi-Roma).

scorgere l'intento dell'artista, che vuole in questo modo lanciare l'appello alla gioventù italiana, intesa come una stirpe di nuovi eroi nati dalla linfa di un glorioso passato, a risollevare le sorti dell'Italia presente. Come per *La bucina* i riferimenti stilistici più evidenti, anche cromatici, ma soprattutto di sintetismo plastico e perfino di atmosfera 'paesaggistica', sono da ricercarsi di nuovo nelle xilografie, nei dipinti e nelle sculture di Cambellotti.

Le tre tele – *La bucina*, *Suonatore di chitarra* e *Gruppo di eroi* – segnano un momento cruciale dell'esperienza artistica di Ferrari. Mai come in queste opere, infatti, l'artista riuscì a raggiungere una perfetta sintesi di forma e pensiero espressa secondo una nuova mitologia simbolista, in cui l'eroe era il giovane popolo italiano da poco unificato. Ideate intorno al 1915 sull'entusiasmo di quel risveglio di coscienze che la partecipazione alla guerra poteva offrire all'Italia, risveglio al quale Ferrari, repubblicano convinto, credeva fermamente, le tele furono portate a termine dopo un lungo lavoro che si concluse solo negli anni immediatamente successivi alla fine del conflitto. Dopo questa impresa, come si vedrà, la sua pittura abbandona per sempre l'ideale di un'arte impegnata politicamente.

Finita la guerra, infatti, Ferrari torna a dipingere a tempo pieno, senza tuttavia partecipare a nessuna attività espositiva fino al 1921. Troppo recente è il ricordo delle polemiche astiose e infamanti, nate in occasione della sua elezione a commissario tecnico della sezione italiana all'Esposizione Universale di San Francisco. Alle motivazioni personali, tuttavia, si aggiunge anche il nuovo corso che l'arte proprio in quegli anni sta imboccando. Dopo il 1922 il carattere della sua pittura abbandona per sempre l'interesse verso gli sperimentalismi delle avanguardie e i temi socio-politici che si erano manifestati a partire dalle decorazioni del Padiglione Italiano di San Francisco. Il motivo di questo graduale ma irreversibile cambiamento di rotta è da ricercarsi nel più ampio contesto culturale dell'epoca quando, come ha ben evidenziato Giancarlo Belardi²⁷, molti artisti, spentosi il 'rumore' futurista e abbandonato l'interesse verso una pittura delle impressioni, virano verso un nuovo classicismo inteso come ritorno alla tradizione e quindi sul primato della forma chiusa e della linea-contorno sulla forma-colore. A questo ritorno all'ordine propugnato dalla rivista «Valori Plastici», gli artisti che non scelgono di intraprendere il nuovo corso della pittura, reagiscono, come nel caso di Ferrari, con l'abbandono

degli sperimentalismi fino a quel momento attuati e la riproposizione di soggetti paesaggistici resi impressionisticamente.

Sintomatico di questo nuovo stato d'animo dell'artista è il fatto che le tre opere, seppur finite, non siano state firmate e che quindi Ferrari non abbia più voluto esporle in pubblico. Questo ripiegamento su se stesso, che coincide con il crollo dell'illusione di poter veicolare con la sua pittura l'idea di un'arte impegnata in senso democratico e che si traduce in prima istanza con l'abbandono di rappresentazioni con soggetti figurati, è ben percepibile già nel 1921; di quell'anno sono *Il mulino* e *I carretti*²⁸, presentati all'Esposizione Biennale Nazionale d'Arte di Napoli, e i due pastelli *Scanno* e *Lago di Bracciano*, esposti sempre a Napoli alla Mostra Nazionale d'Arte dei Grigio-Verdi. Si tratta, in particolare ne *I carretti*, di lavori che testimoniano l'avvenuto ritorno a paesaggi dalla forte carica simbolista e caratterizzati da un gusto per le atmosfere sospese, che già negli anni Dieci Ferrari aveva avuto modo di esprimere con quella sua particolare tecnica coloristica.

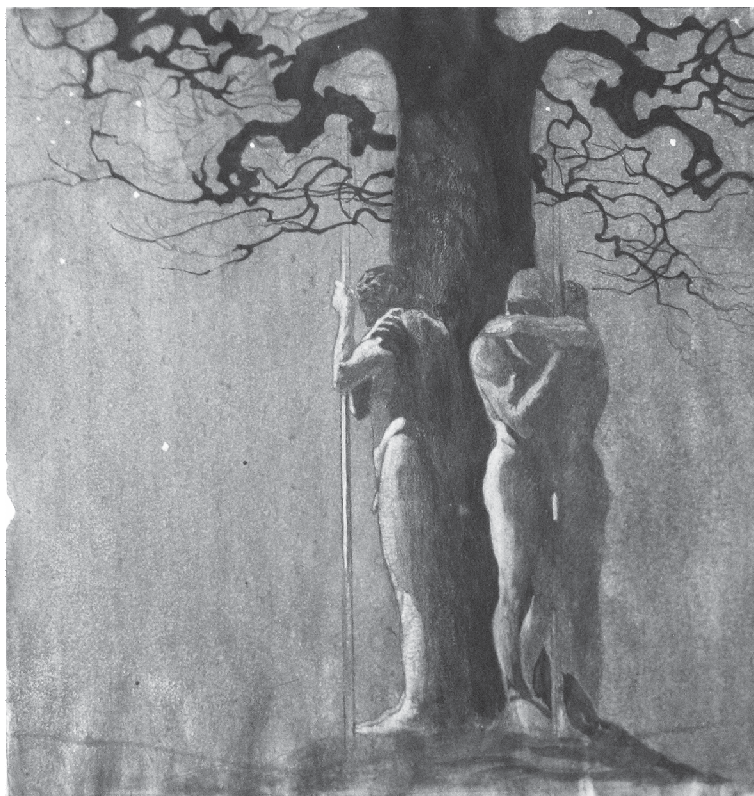
Dopo queste esposizioni, l'ultima apparizione ufficiale prima del suo pressoché definitivo ritiro dalle mostre pubbliche avvenne nel 1922, nell'am-

bito della XC Esposizione degli Amatori e Cultori di Belle Arti di Roma, dove alcune sale furono concesse a «I XXV» per la loro unica grande collettiva prima che il gruppo si sciogliesse. In quella sede furono esposti i dipinti *Tor Fiscale*, *Barche a vela*, *Ponticello*, *Anzio* e *Le sfumate*, tutti lavori improntati a un accentuato e caldo cromatismo reso con tecnica divisionista. Lontano dal nuovo classicismo appoggiato e patrocinato dal regime, Ferrari continuerà fino agli inizi degli anni Trenta a dipingere con la stessa tecnica scorci e vedute dell'amato paesaggio romano.

Dalla metà degli anni Trenta, l'artista compie un'ulteriore evoluzione, abbandonando i temi a lui cari del paesaggio e la tecnica divisionista per arrivare a uno stile ancora più personale, prediligendo, fino allo scoppio del secondo conflitto mondiale, soggetti ritrattistici in molti casi vicini per concezione a quelli della cosiddetta Scuola Romana.

Continuando a dipingere solo per sé e per committenze private, Ferrari entra, dopo l'8 settembre, nel Fronte Clandestino Militare di Resistenza sotto il comando del colonnello Montezemolo e poi del tenente colonnello Margaritondo, svolgendo attività di spionaggio. Arrestato dal controspionaggio

5. Giordano Bruno Ferrari, bozzetto per *Gruppo di eroi*, acquarello e pastello su carta, cm 18x17,5, collezione Ferrari, Roma.



tedesco il 13 marzo del 1944, è recluso nel carcere di via Tasso, dove viene torturato; condannato a morte, è fucilato a Forte Bravetta il 24 maggio 1944.

L'anno seguente, a conflitto ormai concluso, gli viene conferita, per decisione di Umberto di Savoia, la Medaglia d'Oro al Valore Militare, con la seguente motivazione: «Animato da purissimi sentimenti d'italianità, intellettuale di alta levatura, gentiluomo ligio alle leggi dell'onore e dell'onestà, durante i primi cinque mesi dell'occupazione tedesca in Roma, svolgeva intensa, ininterrotta, preziosa attività informativa sfidando serenamente e quotidianamente la morte. Tratto in arresto sotto l'accusa di spionaggio a favore del nemico, sopportava interrogatori ed atroci torture, serbando il più assoluto silenzio circa i capi e l'organizzazione di cui faceva parte e manifestando tutto il suo disprezzo per i carnefici nazifascisti. Condannato a morte, attendeva serenamente la fine sostenendo spiritualmente i compagni di cella e, rifiutando qualsiasi assistenza, si apprestava al luogo dell'esecuzione con stoica fermezza e rivolgeva l'ultimo pensiero all'Italia nella certezza che sarebbe risorta libera e pura»²⁹.

A conclusione di questo breve lavoro, che ha avuto come obiettivo quello di attirare l'attenzione

su un pittore conosciuto solo agli specialisti de «I XXV» della Campagna Romana, le parole espresse da Duilio Cambellotti in occasione dell'inaugurazione della mostra organizzata dagli amici del Circolo Artistico tenutasi a Roma dal 19 ottobre al 16 novembre del 1944 chiariscono meglio di qualsiasi spiegazione le ragioni ultime del ritiro dalla scena pubblica di Ferrari già molto tempo prima della sua fine mortale: «[...] Salvo pochi compagni d'arte che lo conobbero da presso, pochi dunque, lo seppero artista: timido arrossiva come un fanciullo ad ogni accenno di lode all'opera sua; lavoratore coscienzioso, malcontento di sé, riservato, non cercò fama nelle Mostre e, tanto meno, attraverso una fede politica da lui professata e che, certo, egli non impiegò come egida, schermo, sgabello al divenire di sua reputazione d'artista, come chi, adattandosi alle vicende del tempo, tradisce e rinnega la fede ad ogni volgere d'evento che possa giovare a sua fortuna. Bruno Ferrari non fu di questi; e l'opera sua è sconosciuta o quasi, a tutt'oggi. Trarla dall'oscurità è stato doveroso da parte nostra, ché noi lo stimammo e ne abbiamo pianto la dipartita cruenta»³⁰.

Alessandro Delfino
Roma

NOTE

Dedico questo articolo a Federico de Luca, fine conoscitore della pittura romana tra fine Ottocento e inizio Novecento, che tanto desiderava vedere restaurate queste tele.

1. Sulla vita di Giordano Bruno Ferrari si vedano in particolare: R. Mammucari, «I XXV» della Campagna Romana. Guida per il collezionista, Velletri, 1994, p. 27; P. Alberi, E. Passalupi Ferrari, *Giordano Bruno Ferrari*, in R. Mammucari (a cura di), «I XXV» della Campagna Romana, Napoli, 2004, pp. 297-302; E. Passalupi Ferrari, *Giordano Bruno Ferrari. L'amore per la pittura e il senso della patria*, Roma, 2004.

2. Sullo stretto legame di amicizia che legò Giordano Bruno Ferrari e Onorato Carlandi si veda la corrispondenza tra quest'ultimo e Ettore Ferrari pubblicata in M. Marini (a cura di), *Il Gran Libro della natura. Ettore Ferrari e la pittura di paesaggio a Roma tra 800 e 900*, Roma, 1977, p. 80.

3. *Ibidem*, p. 43; M. Berri, *Giordano Bruno Ferrari – 4. Vele nel blu, 1920 ca.* – 5. *Tra cielo e lago, 1920 ca.*, in M. Berri, A. Dell'Ariccia, A. Ponti, *Nel segno della tradizione. Pittori e scultori in Italia 1900-1950*, catalogo per la mostra della Alessio Ponti Galleria d'Arte, Roma, 2002, pp. 34-35; M. Berri, *Giordano Bruno Ferrari (Roma 1887-1944) – Villa Balestra*, in *Una raccolta di vedute romane*, catalogo per la mostra della

Alessio Ponti Galleria d'Arte, Roma, 2003; Passalupi Ferrari, *Giordano Bruno Ferrari...*, cit., p. 17.

4. Gli atti del processo sono pubblicati in G. Stendardo, *Via Tasso: Museo Storico della Liberazione*, Roma, 1971, pp. 62-70; Passalupi Ferrari, *Giordano Bruno Ferrari...*, cit., pp. 39-49 con ampia bibliografia di riferimento.

5. Il restauro, iniziato nell'ottobre del 2013 e ultimato nel dicembre del 2014, è stato effettuato nel laboratorio di Cecilia Bernardini, che ringrazio per gli utili consigli.

6. C. Galassi Paluzzi, *I XXV della Campagna Romana*, Roma, 1922, p. 106; A. M. Bessone-Aurelj, *Dizionario dei pittori italiani*, Milano-Genova-Roma-Napoli, 1928, p. 290; A.M. Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento: dizionario critico e documentario*, Milano, 1934, p. 227.

7. Galassi Paluzzi, *I XXV della Campagna...*, cit., p. 106.

8. Gli appunti, relativi ai mesi di agosto e settembre 1913, furono scritti dal pittore su un'agenda conservata nell'Archivio Giordano Bruno Ferrari e pubblicati in Passalupi Ferrari, *Giordano Bruno Ferrari...*, cit., p. 24.

9. Camillo Innocenti (1871-1961) aveva presentato alla VI Biennale di Venezia del 1905 e alla VIII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia del 1909 una serie di quadri di soggetto abruzzese e, in particolare, scene di Scanno nelle quali comparivano figure femminili abbigliate con il caratteristico costume regionale. V. Pica, *Artisti Contemporanei: Ca-*

millo Innocenti, in *Emporium*, Bergamo, 1909, pp. 403-421; U. Ojetto, *VIII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia*, Presentazione Sala Innocenti, Venezia, 1909.

10. Su Vittorio Grassi (1878-1958) si vedano, in particolare, F. Tetro, *Vittorio Grassi*, Arezzo, 1983, e M. Berri, *Vittorio Grassi*, in Mammucari (a cura di), «*I XXV*» della *Campagna Romana*, cit., pp. 321-330.

11. Galassi Paluzzi, *I XXV della Campagna...*, cit., p. 105.

12. Galassi Paluzzi, *I XXV della Campagna...*, cit., p. 107; Comanducci, *I pittori italiani...*, cit., p. 227; Bessone-Aurelj, *Dizionario dei pittori...*, cit., p. 290.

13. Galassi Paluzzi, *I XXV della Campagna...*, cit., p. 107.

14. *Della Cittadella italiana alla Esposizione di San Francisco*, Roma, 1915, pp. 36, 42; Galassi, *I XXV della Campagna...*, cit., p. 106; Passalalpi Ferrari, *Giordano Bruno Ferrari...*, cit., pp. 25-28; Alberi, Passalalpi Ferrari, *Giordano Bruno Ferrari...*, cit., p. 299.

15. Grazie al libro matricolare conservato presso l'Archivio storico del Grande Oriente d'Italia sappiamo che l'iniziazione avvenne il 22 maggio 1911 nella loggia Spartaco di Roma: si veda Passalalpi Ferrari, *Giordano Bruno Ferrari...*, cit., p. 20.

16. Sulla ricostruzione della vicenda si veda *ibidem*, pp. 25-27.

17. Sul fregio dell'Aula del Parlamento, dipinto tra il 1908 e il 1913, si veda A.M. Damigella, *Montesartorio. Il fregio di Aristide Sartorio*, in «FMR», n. 53, luglio/agosto 1987, pp. 103-107.

18. A.A. Mola, *Storia della Massoneria in Italia dall'Unità alla Repubblica*, Milano, 1976, pp. 346-350; L. Rossi, *Ettore Ferrari politico*, in B. Mantura, P. Rosazza Ferraris (a cura di), *Ettore Ferrari 1845-1929*, Roma, 1988, pp. 32-35; A.M. Isastia, *Ettore Ferrari politico e massone*, in E. Passalalpi Ferrari (a cura di), *La Romania per Ettore Ferrari*, catalogo della mostra (Roma 1994), Roma, 1994, pp. 51-61; E. Passalalpi Ferrari, *Ettore Ferrari. La facile simbiosi dell'arte con l'ideale*, Velletri, 1995, pp. 126-127.

19. Arruolatosi nel 13° Reggimento di Artiglieria da Campagna, si distingue nella battaglia di Gorizia (9 agosto 1916) ricevendo l'Encomio solenne. Ferito alla guancia destra nel corso di uno scontro, si congeda alla fine della guerra con il grado di caporale. Si veda G. Bruno Ferrari, in «La Pace», n. 1287, 24 maggio 1954; *Col padre, ricordiamo il figlio martire della libertà*, in «Il 1849», nn. 9-10-11, 3-30 giugno 1949, p. 5; Passalalpi Ferrari, *Giordano Bruno Ferrari...*, cit., pp. 28-29.

20. In una foto conservata nell'archivio Ferrari, scattata durante una licenza prima del congedo definitivo nel 1918, l'artista in divisa si mostra nel suo studio davanti a *La bucina* ancora non ultimata.

21. Fra le ultime opere divisioniste di Balla il riferimento più immediato è con *Villa Borghese-Parco dei Daini* del 1910, per la quale si veda da ultimo la scheda di L. Velani in S. Pinto (a cura di), *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le Collezioni. Il XX secolo*, Milano, 2005, p. 92.

22. Pochi anni prima, nell'ambito della stessa Prima Mostra Internazionale della Secessione di Roma del 1913 nella quale Ferrari aveva partecipato con *La Vittoria di Ostia*, Giovanni Prini (Genova 1877-Roma 1958) aveva presentato con grande successo di pubblico il gruppo in calcare *Gli Amanti*. I due artisti sono di nuovo insieme all'Esposizione Univer-

sale di San Francisco del 1915, dove Prini riceve la medaglia di bronzo per la versione in gesso de *Gli Amanti*. Ancora nel 1922 i due artisti partecipano alla XC Esposizione degli Amatori e Cultori di Belle Arti di Roma, dove Ferrari espone i dipinti *Tor Fiscale*, *Barche a vela*, *Ponticello*, *Anzio* e *Le sfumate*, mentre Prini presenta una piccola replica in ceramica de *Gli Amanti*, oggi dispersa. In una di queste due ultime occasioni, forse, vennero regalate a Ferrari le due piccole repliche entrambe firmate, l'una in gesso verniciata di verde scuro (h. cm 25,5), l'altra in ceramica invetriata blu (h. cm 24,5). Su *Gli Amanti* si vedano, in particolare, la scheda di S. Gnisci in G. Bonasegale (a cura di), *I Catalogo generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea*, Verona, 1994, scheda n. 98, pp. 398-402; F. Matitti, M. Fagiolo Dell'Arco, *Giovanni Prini: dal Simbolismo alla Secessione, 1900-1916*, catalogo per la mostra della Nuova Galleria Campo dei Fiori, Roma, 1998, p. 103; S. Frezzotti, *Attraverso Rodin. Scultura italiana del primo Novecento* in Stefania Frezzotti, *D'après Rodin. Scultura italiana del primo Novecento*, Verona, 2014, pp. 6-27, in particolare p. 14.

23. Su *La corazza* di Duilio Cambellotti (1876-1960), data al 1918 circa ma preannunciata da disegni e xilografie di qualche anno prima, si veda G. Appella, M. Quesada (a cura di), *Duilio Cambellotti scultore*, catalogo della mostra, Matera, 1991, p. 52, cat. 59; G. Bonasegale, A.M. Damigella, B. Mantura (a cura di), *Cambellotti 1876-1960*, catalogo della mostra, Roma, 1999, pp. 132-135, cat. 134. L'amicizia con Giordano Bruno Ferrari è testimoniata dai numerosi attestati di stima che Cambellotti, in quegli anni insegnante di ornato e modellato nell'Istituto di Belle Arti di Roma, rivolge a Ettore Ferrari allora direttore del predetto istituto. Fra questi si segnalano una medaglia di bronzo del 1914 (Appella, Quesada, *Duilio Cambellotti...*, cit., p. 50, cat. 53) e la targa di bronzo con dedica posta sul prospetto dell'Accademia di Belle Arti di Roma del 1908 (E. Agostinoni, *Duilio Cambellotti*, in «Il Secolo XX», a. VII, n. 3, Milano, marzo 1908, p. 185).

24. Al momento la ricerca nell'archivio grafico-fotografico Ferrari, smembrato in vari fondi e in parte andato disperso nel corso degli anni Settanta del secolo scorso, non ha individuato nessun schizzo o bozzetto relativo al *Suonatore di chitarra*. I nuclei più consistenti sono oggi conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato, per cui si veda C. Nardi, *Le carte di Ettore Ferrari nell'Archivio Centrale dello Stato*, Lucca, 2007 e nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Infine, un fondo di una certa consistenza è quello ancora inedito ma di prossima pubblicazione conservato presso la famiglia.

25. Galassi Paluzzi, *I XXV della Campagna...*, cit., p. 107.

26. *Ibidem*.

27. G. Belardi, *I XXV intorno agli anni Venti*, in Mammucari (a cura di), «*I XXV*» della *Campagna Romana*, cit., pp. 109-113.

28. A.M. Comanducci, *Dizionario dei pittori italiani moderni e contemporanei*, Milano, 1962, p. 688; R. Mammucari, *I XXV della Campagna Romana*, Velletri, 1990, p. 378.

29. *Enciclopedia Italiana Treccani*, II appendice, Roma, 1948, p. 916; *Le Medaglie d'Oro al Valore Militare*, vol. II (1942-1959), Roma, 1965, pp. 450-451.

30. D. Cambellotti, *Discorso per l'inaugurazione della mostra postuma delle opere di Giordano Bruno Ferrari*, in Passalalpi Ferrari, *Giordano Bruno Ferrari...*, cit., pp. 5-7.