



2013

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE DEPARTMENT OF CULTURAL HERITAGE

University of Macerata



eum

Il Capitale culturale
Studies on the Value of Cultural Heritage
Vol. 6, 2013

ISSN 2039-2362 (online)

© 2013 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore
Massimo Montella

Coordinatore di redazione
Mara Cerquetti

Coordinatore tecnico
Pierluigi Feliciati

Comitato di redazione
Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Mauro Saracco, Federico Valacchi

Comitato scientifico - Dipartimento beni culturali
Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Andrea Fantin, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi

Comitato scientifico
Michela Addis, Alberto Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna Cioffi, Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani, Stefano Della Torre, Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon, Lutz Klinkhammer, Emanuele Invernizzi, Federico Marazzi, Fabio Mariano, Raffaella Morselli, Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Adriano Prospero, Bernardino Quattrociocchi, Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo Sciuillo, Simonetta Stopponi, Frank Vermeulen, Stefano Vitali

Web
<http://www.unimc.it/riviste/cap-cult>
e-mail
icc@unimc.it

Editore
eum edizioni università di macerata, Centro direzionale, via Carducci 63/a - 62100 Macerata
tel (39) 733 258 6081
fax (39) 733 258 6086
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

Layout editor
Cinzia De Santis

Progetto grafico
+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA

La ritrattistica di Achille Funi nei primi anni Venti e la tradizione figurativa della scuola ferrarese

Raffaella Picello*

Abstract

Il saggio prende in esame la produzione ritrattistica di Achille Funi evidenziandone le caratteristiche radicate nella pittura di alcuni maestri del Quattrocento ferrarese e reinterpretate dal pittore alla luce dei presupposti stilistici insiti nel *rappel à l'ordre* affermatosi all'indomani del primo conflitto mondiale. Anche sulla scena artistica ferrarese si riscontra un interesse in tal senso corroborato da alcuni contributi teorici di personalità quali Mimì Quilici Buzzacchi, che prelude a futuri sviluppi consolidati nel corso dei tardi anni Venti e degli anni Trenta con il ritorno in auge del Mito di Ferrara propugnato dal regime e dagli intellettuali facenti capo al “Corriere Padano”.

The essay considers a group of portraits executed by Achille Funi during the early Twenties highlighting some of the characteristics rooted in the painting of the XVth Century Ferrarese masters and reinterpreted by the Ferrarese artist in the light of the stylistic assumptions inherent to the return to order upheld in the aftermath of World War I.

* Raffaella Picello, Dottore di ricerca in Beni Culturali e del Territorio, Scuola di Studi Umanistici, Università di Verona, Facoltà di Lettere e filosofia, via San Francesco, 22, 37129 Verona, e-mail: artepertutti@supereva.it.

Ferrara's artistic scene was no exception, being corroborated by the theoretical contributions of critics and artists such as Mimi Quilici Buzzacchi, as a prelude to future developments that will culminate in the course of the late Twenties and the Thirties with the return in vogue of the Myth of Ferrara, advocated by the regime and intellectuals gathering around the "Corriere Padano".

L'attenzione della critica e gli studi storico-artistici hanno da tempo riconosciuto la ricchezza di figure di inestimabile levatura del rinascimento artistico ferrarese, benché sovente esponenti di un percorso eccentrico rispetto all'ideale o al coevo gusto dominante – si pensi ai casi di Cosmè Tura, Ercole de' Roberti, Ludovico Mazzolino, Dosso Dossi e il Bastianino – e altrettanto si può affermare della schiera di artisti che Ferrara ha regalato all'età contemporanea.

Tuttavia, accanto ai nomi ripetutamente resi oggetto di studio o di accurate esposizioni, ci pare meriti di essere ulteriormente approfondita la produzione ritrattistica risalente agli inizi degli anni Venti di Achille Funi¹ (Ferrara, 1890 – Milano, 1972), la cui formazione risulta essere stata fortemente alimentata dalla scoperta e dallo studio attento di quei maestri suoi predecessori, riservando puntuale attenzione al Quattro e Cinquecento. In ciò, Funi procede lungo un duplice binario che, per un verso, si rivela radicato proprio negli accadimenti dei quali è testimone, nel quinquennio 1915-1920, la sua città natale; mentre, per altro verso, ne attesta l'aggiornamento e l'inserimento in un clima di portata non solo nazionale, bensì europea.

Com'è noto, tra la seconda metà dagli anni Dieci e i primi Venti si attua in ambito europeo una graduale convergenza verso stili legati alla tradizione, declinati secondo esiti improntati di volta in volta al classicismo, al realismo magico, alla cosiddetta "nuova oggettività"². A quello che, citando Cocteau, viene definito *rappel à l'ordre* rispondono artisti di varia estrazione, talora perfino diametralmente opposta, da Picasso a Le Corbusier, da Derain a Lèger con appendici olandesi e tedesche. In particolare, Derain – che Funi seguirà con attenzione – operava una sintesi formale adottando l'impianto nitido e costruttivo dei quattrocentisti toscani nell'intento – ora condiviso da molti – di sfrondare il superfluo puntando al nocciolo della questione, ovvero all'armonia essenziale dell'opera espressa in termini di ritmi e volumi intesi con il rigore morale dei "primitivi" italiani. Nel 1916 Carrà pubblicava *La parlata su*

¹ Nella stesura di questo studio si è fatto particolare riferimento alle seguenti monografie dedicate al pittore: Sarfatti 1925; De Chirico 1940; De Grada 1974; Weber 1989; Colombo 1996; Colombo 2000; Pontiggia, Colombo 2000; Colombo 2009.

² Per un approfondimento del concetto di "classico" e del recupero della tradizione nella pittura tra le due guerre si rinvia agli studi: Carrà 1975; Fagiolo Dell'Arco 1988; Fagiolo Dell'Arco 1991; Pontiggia, Quesada 1992; Pirani 1998; Del Puppo 2004; Barilli 2005; Del Puppo 2005; Pontiggia 2005; Belli *et al.* 2006; Pontiggia 2006; Vacanti 2006; Poli 2007; Roh 2007; Pontiggia 2008; Ursino 2008; Braun 2010; Noel-Johnson 2010; Migliorati 2012.

*Giotto*³, sostenendo una rifondazione stilistica ispirata alla poetica del maestro toscano per estrarre dalla realtà del mondo quotidiano i valori spirituali profondi dell'essere sottratti al contingente, principio che informerà di sé anche la produzione di Funi del periodo qui preso in esame.

Il richiamo alla tradizione e al recupero di valori poco tempo prima sconosciuti dall'impeto delle avanguardie registra un episodio destinato a sortire esiti determinanti, quando i fratelli De Chirico giungono a Ferrara per espletare gli obblighi di leva nell'estate del 1915, seguiti dal trentaseienne Carrà, di stazione presso il Reggimento di Fanteria di Cento nel gennaio 1917. Dalla fantasia erudita dei De Chirico, corroborata dall'assidua frequentazione di Filippo De Pisis e delle sue stanze segrete ubicate nel palazzo di via Montebello – peraltro visitate in quegli anni anche da Ardengo Soffici – prende forma l'immaginario metafisico sprigionato nelle prime tele di De Chirico create presso una stanzetta dell'Ospedale Neurologico Militare della città. Qui è ricoverato per “nevastenia”, presto raggiunto da Carrà, al quale furono diagnosticati depressione e deperimento organico. Senza contare che, proprio da Ferrara, proveniva anche il pittore Roberto Melli, fautore con Mario Broglio della nascita di «Valori Plastici», coagulo di contributi teorici di personalità orientate allo spirito di ricerca sorto nel primo dopoguerra, quali appunto Carrà e De Chirico, ma anche De Pisis, Melli, Savinio, Clavel. Ad affiancare e suffragare il dibattito interveniva la divulgazione di opere di artisti soprattutto francesi e reduci dall'esperienza delle avanguardie. Accanto a Picasso, Derain, Severini, Braque, figuravano anche esponenti della Nuova Oggettività come Georg Schimpf, al quale Carrà dedica una monografia⁴ e alcuni ritratti databili al principio degli anni Venti, che mostrano interessanti assonanze con la coeva produzione di Funi, meritevoli di ulteriore approfondimento.

Nel contempo, Ferrara continuava a nutrirsi delle glorie passate di un rinascimento che risuonava nella denominazione della locale Società Promotrice di Belle Arti intitolata al pittore Benvenuto Tisi da Garofalo, considerato il “Raffaello emiliano”. La coeva vicenda riguardante la sistemazione delle collezioni comunali, finalmente alloggiate al piano nobile di Palazzo dei Diamanti, influirà sulla identificazione della Ferrara contemporanea con la città prospera e provvida di arte e cultura fiorita sotto la Signoria estense culminata all'epoca della “Mostra del Rinascimento Ferrarese” del 1933. Allestita da Nino Barbantini a coronamento delle celebrazioni del IV Centenario Ariostesco, volute dalle autorità gravitanti attorno a Italo Balbo, la mostra attirerà lodi e polemiche, confluite nel tentativo perseguito da Roberto Longhi di fornire una storicizzazione dell'arte prodotta dai maestri dell'Officina Ferrarese⁵. Nel

³ Carrà 1916.

⁴ Carrà 1924.

⁵ Longhi 1975.

frattempo, la “I Mostra d’Arte Ferrarese”⁶, curata da Donato Zaccarini nelle sale del palazzo Arcivescovile, dichiarava la volontà degli organizzatori di ufficializzare l’esistenza di una rinnovata scuola locale, destinata a proseguire in continuità con i maestri del rinascimento ferrarese.

La scoperta della pittura fiorita in età estense avviene per Funi in età adolescenziale, durante le assidue escursioni pomeridiane a Palazzo Schifanoia, in compagnia del padre (cultore egli stesso delle antiche glorie ferraresi) (fig. 1), proseguendo con l’iscrizione alla locale Accademia di Belle Arti ospitata a Palazzo dei Diamanti, ove l’esercizio, svolto sulle opere degli esponenti dell’Officina Ferrarese costituiva imprescindibile complemento al programma di studi. Tale esercizio, parallelo allo studio di altri protagonisti della storia dell’arte italiana di quei secoli, in seguito proseguì nelle sale dell’Accademia di Brera a seguito del trasferimento a Milano della famiglia a partire dal 1906. Qui, difatti, Virgilio Socrate (questo il suo nome di battesimo) venne ammesso direttamente dal pittore Cesare Tallone, titolare della cattedra di pittura, a frequentare il terzo anno comune, evento riservato agli allievi particolarmente promettenti – sorte che di lì a breve sarebbe toccata anche a Carrà. Dai registri ufficiali di Brera⁷ si evince, inoltre, come l’insegnamento impartito da Tallone dovesse risultare oltremodo fondante per il giovane Virgilio, essendo imperniato sulla pittura del Quattrocento italiano e svolto nello spirito della “bottega rinascimentale”. Tallone attribuiva infatti importanza fondamentale al disegno del vero, ed era implacabile nell’esortare gli allievi dicendo che «il disegno deve essere tre volte perfetto, ma sembrarlo una sola volta [...] a furia di imitare, si crea»⁸. Insegnava a «pensare in grande», riferendosi naturalmente non solo al formato al naturale, cui era improntata la sua pittura, ma alla concezione stessa del dipinto, mirando sempre alla semplicità e alla forza espressiva dei grandi pittori antichi, che non distraevano con eccessi: «Il pittore deve saper togliere, non aggiungere»⁹, era solito raccomandare.

D’altronde, nelle sale della Pinacoteca, Funi avrebbe ritrovato una nutrita rappresentanza dei maestri ferraresi, che annoverava il Maestro dei Gesuati, Cossa (fig. 2), Tura, de’ Roberti (fig. 3) con la celebre *Pala di Porto*, Maineri, il Mazzolino, l’Ortolano, fino a comprendere il Garofalo e Dosso. Di quest’ultimo la Pinacoteca possedeva le tre imponenti figure di *San Giorgio*, *San Giovanni Battista* e *San Sebastiano*, quest’ultimo proveniente dalla chiesa della SS. Annunziata di Cremona, nel quale Luteri, a sua volta, manifestava nuovi apporti compositivi, ravvisabili ora nel disegno, ora nella definizione plastica in forza di un dialogo instaurato con la grande maniera italiana. Non pare, dunque, azzardato ritenere che, in contemporanea con la scoperta della pittura

⁶ Zaccarini 1920.

⁷ Queste informazioni mi sono state cortesemente fornite da Gigliola Tallone, nipote del pittore e autrice della monografia Tallone 2005.

⁸ Citato da Archivio Cesare Tallone: <<http://www.archiviotallone.it>>.

⁹ Ivi.

lombarda ugualmente destinata ad influenzare le prove dei primi anni Venti, egli si sia più volte cimentato su quei documenti nelle sue prove studentesche.

È proprio il radicarsi di tali esperienze visive nell'immaginario di Funi a caratterizzare la serie di ritratti che egli licenzia al principio degli anni Venti e che il presente studio intende esaminare delineando, innanzitutto, in sintesi le tappe dell'evoluzione stilistica dell'artista che conducono all'elaborazione di quel modello formale.

Nel primo dopoguerra, Funi, che nel 1914 si era associato al gruppo d'avanguardia di Nuove Tendenze, avverte l'esigenza di scandagliare la questione pittorica, nelle sue declinazioni di stile e di mestiere, approdando a un recupero di valori formali le cui radici affondavano nell'arte del passato. Scorrendo il catalogo del pittore ferrarese, si incontra un Funi dapprima simpatizzante futurista, quindi novecentista e, in seguito, moderno neoclassico, pur risultando difficilmente catalogabile all'interno di uno dei tre filoni. Ad unificare la sua opera è la convinzione che l'unità di rappresentazione di queste differenti correnti risieda nella pittura medesima, intesa quale espressione fondamentale di una cultura e di una civiltà, quelle del suo tempo. Del resto, bene aveva colto lo spirito della sua arte Margherita Sarfatti quando scrisse:

È pittore della dignità severa e della nobile povertà. Aspira alla bellezza, con sospiro così alto e disinteressato, che la raggiunge per vie interiori imprevedute, non imitabili. [...] Egli trasfigura ogni segno della vita squallida in testimone di energia strenua e di aristocratica, serena accettazione.¹⁰

A Milano Funi si trovò a condividere le insofferenze nei confronti delle costrizioni accademiche di un gruppo di compagni dell'Accademia di Brera, ricettivi nei confronti delle novità delle avanguardie francesi: si tratta di Carrà, Bucci, Sant'Elia, Bonzagni, Dudreville e Chiattoni. Alcuni aderiranno al *Manifesto dei pittori futuristi* del febbraio 1910, come lo stesso Funi ebbe a ricordare: «Preso dal bisogno di ritrovare quei valori plastici e ritmici che la pittura dell'ultimo Ottocento aveva del tutto perduti»¹¹, l'artista elabora una sua particolare forma di futurismo, che nella scomposizione delle forme e dei volumi si apparenta per certi versi al dinamismo di Boccioni. All'interno della produzione futurista di Funi, nove tele furono presentate alla mostra del gruppo Nuove Tendenze, tenutasi presso le sale della Famiglia Artistica nel capoluogo lombardo nel maggio-giugno 1914¹². Promosso dal pittore e critico Ugo Nebbia, il sodalizio intendeva offrire una versione ammorbidita dei fermenti futuristi, dando vita, in realtà, a un coagulo di artisti fra loro alquanto disomogenei e in precedenza non accettati da Boccioni all'interno della compagine iniziale. Il gruppo si caratterizzava per il prevalente eclettismo, che in Funi era declinato

¹⁰ Sarfatti 1930, p. 24.

¹¹ Bossaglia *et al.* 1992, vol.1, p. 61.

¹² Boccioni 1971, p. 182.

in una lettura dinamica del costruttivismo cézanniano, passato al vaglio della lezione picassiana.

A tale esordio si alternò una fase attraversata da dubbi incalzanti sulla sua adesione al futurismo, motivata dalla mancata condivisione dell'assunto riguardante la dissacrazione formale. E, difatti, malgrado Boccioni avesse riconosciuto in lui «uno dei maggiori campioni della pittura italiana d'avanguardia»¹³ malgrado il rigore nel decretare l'ammissione di un nuovo componente nella cerchia futurista, egli si tiene a una certa distanza dal movimento: l'interesse per le forme solide, tipiche del Cézanne riletto da Picasso, lo attraeva ben più del vorticoso dinamismo proclamato da Marinetti, al punto che lo stesso Boccioni scrisse poi che Funi rimaneva pur sempre profondamente realista¹⁴.

Arruolatosi nel Battaglione Lombardo Volontari Ciclisti durante il conflitto, nel 1918 Funi rientrò a Milano, ove successivamente aderì ai fasci di combattimento, prendendo parte alla assemblea di Piazza San Sepolcro, da cui sarebbe uscita la fondazione del fascismo. I dipinti appena successivi, da *Genealogia* (fig. 4) a *Eva, Tema mitologico* e *La cena*, tutti del 1919, attestano la predilezione per valori formali essenziali, derivati più dal cubismo sintetico o da istanze metafisiche, che non dal dinamismo futurista o dal cromatismo *fauve* della fase precedente. La ricerca della fase post-avanguardistica mostra, infatti, i tratti della struttura di Cézanne nello studio della costruzione e della sovrapposizione dei piani, già tuttavia pervasi da un sapore antico, consapevole, tra l'altro, dei due assunti leonardeschi dello sfumato e del chiaroscuro.

Il clima di ricerca avviata su più fronti, tra cézannismo costruttivamente geometrico e "classicismo" di marca derainiana del periodo, è riassunto nelle parole dello stesso Funi in uno scritto posteriore:

Allora, dopo la prima guerra mondiale – ricorda Funi – vivevamo anni di grande confusione in cui ognuno dipingeva per se stesso senza sapere che cosa fare o in un'atmosfera di diffusa esterofilia impregnata, per esempio, di tardo dissolutore impressionismo. Noi venivamo dal futurismo, ma il futurismo era morto, non era una cosa che potesse durare per sempre [...]. Il suo scopo primario di abbattere ogni convenzionalismo, di distruggere tutte le forme comuni era stato raggiunto, il suo ruolo di avanguardia europea (insieme a quello del cubismo) era stato giocato. Si imponeva ora secondo noi, una riproposta della forma e dell'ordine. Non con un ritorno comodo e facile alla plasticità della grande tradizione pittorica italiana, ma come un originale tentativo di conquistare nuovi valori plastici mediante «una ampia e forte visione sintetica». Perciò nel 1920, con Sironi, Dudreville e Russolo firmai il manifesto «Contro tutti i ritorni in pittura». Di lì, nei miei ricordi, comincia il «Novecento». Il rifarsi liberamente a un Masaccio o a un Piero della Francesca era per noi un riferimento più spirituale che concettuale, perfettamente consci che ogni secolo col perenne mutare delle situazioni e della società è a sé stante e che d'altro canto le esperienze appena trascorse

¹³ Ivi.

¹⁴ Cit. da Bossaglia, Formaggio 1983, p. 323.

del futurismo, del cubismo e perfino del fauvismo non potevano essere semplicemente accantonate¹⁵.

Il preludio al passaggio allo stile “classico” è eminentemente ravvisabile nel *Ritratto di Margherita Sarfatti* del 1920 (fig. 5), ove l'artista ferrarese sperimentava una stesura pittorica densa e fortemente chiaroscurata quasi *fauve* e una inquadratura desunta da prototipi quattrocenteschi, costruita sul mezzo busto posto a ridosso di un davanzale e inserito in un interno spalancato su un paesaggio.

Emblematica delle contraddizioni di questi anni fu, dunque, la sottoscrizione del manifesto *Contro tutti i ritorni in pittura* dell'11 gennaio 1920 assieme a Dudreville, Russolo e Sironi. Nel testo, la scomposizione delle forme avanguardistiche è definita «analisi insufficiente», inadeguata al rinnovato auspicio di una visione plastica più ampia e sintetica. In realtà, il documento contiene uno spunto polemico diretto verso quegli artisti usciti dalle avanguardie, *in primis* Carrà, che con i sodali della pittura metafisica, si riallacciava a Giotto e ai cosiddetti “primitivi”, mettendo all'indice «il primitivismo plagiatario [che] camuffa la pittura pura con della rancida letteratura, del nebuloso filosofume metafisico».¹⁶ Pertanto, rientra nell'attacco sferrato a coloro che confluirono nella corrente facente capo alla rivista «Valori Plastici», responsabili di una virata antimoderna, anche l'affermazione conclusiva del manifesto altrimenti leggibile come una veemente opposizione al recupero della tradizione *tout court*: «è assurdo e vile ritornare al museo, plagiando per rimanere nella pittura»¹⁷.

Parallelamente, attorno al 1920 si coglie nei dipinti di Funi un tono rinnovato, generalmente definito dalla critica “proto-novecentista”. L'anno fu, inoltre, caratterizzato dal sodalizio con Arturo Martini, con il quale condivise l'ospitalità dell'industriale Pietro Preda a Rovenna e che convinse a firmare il *Nuovo Manifesto della Scultura Futurista*. Presentati da Margherita Sarfatti, i due pittori esposero alla Galleria degli Ipogei a Milano, diretta da Umberto Notari, nel 1920 e ancora alla “Mostra degli Artisti dissidenti di Ca' Pesaro” presso la veneziana Galleria Geri-Boralevi. Il registro delle opere di entrambe le rassegne denotava un incipiente orientamento novecentista. Come ebbe a notare la Sarfatti, le opere di Funi esaltavano la natura costruttiva delle forme e dei volumi, prossimi

ad elevarsi allo stadio necessario, ma pericoloso dei valori plastici. Pericoloso se solipsisticamente trattenuto nell'ambito di pittura pura al modo dei vari De Chirico e Savinio, rischio comunque da correre se il valore plastico si fosse dovuto immedesimare nei valori umani. Una pittura auspicabile come strettamente attinente al reale e, al tempo stesso, in grado di spiritualizzarlo¹⁸.

¹⁵ Funi 1971, p. 12.

¹⁶ Bossaglia *et al.* 1992, p. 61.

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ Sarfatti 1920.

Emerge nuovamente, anche se esso non proviene direttamente dall'artista, l'auspicio di mantenere un distacco conoscitivo dal cammino della metafisica propugnata dallo schieramento allineato alla rivista fondata da Mario Broglio.

Nel contempo, il 1920 segnò una svolta nella ricerca funiana, facendo registrare nel gioco di volumi compatti del *Giudizio di Paride*, così come dei restanti oli esposti agli Ipogei, informati dall'ossessiva elaborazione di solide forme costruttive, una sorta di connessione da parte del ferrarese con l'ambiente di «Valori Plastici» in virtù di una consapevolezza della necessità di un ritorno ai procedimenti antichi del mestiere, al pari della tensione a un classicismo mediante il quale fondare un nuovo linguaggio espressivo. Del resto, ampia risonanza nel dibattito artistico aveva riscosso un anno prima De Chirico con la pubblicazione del saggio *Ritorno al mestiere*, in cui prefigurava il ruolo del disegno quale «condizione sine qua non di buona creazione»¹⁹.

Neppure Funi eludeva, dunque, il presupposto dominante del classicismo degli anni Venti, che esaltava l'interesse per la figura quale principio ideale e soggetto preferenziale. Alla stessa stregua dei secoli dell'umanesimo, si riaffermava la centralità dell'uomo nella pittura, intesa nell'ottica del recupero dell'oggettività delle forme corporee, della saldezza delle volumetrie dopo tanta stilizzazione primitivista e deformazione espressionista o meccanicista.

Fin dal periodo giovanile di Nuove Tendenze l'artista dichiarava: «io entro nel mondo delle forme, eliminando a poco a poco, tutti gli elementi che non sono di esso»²⁰, chiarendo la volontà di bandire ogni tentazione di intervento letterario di sapore ottocentista e di non assegnare alcun significato al contenuto della rappresentazione, al pari del rifiuto di ogni tecnica che uscisse dai canoni della pittura della tradizione, sia essa di cavalletto o ad affresco.

Appartengono, dunque, al 1921 le prime opere in cui pregnanti recuperi figurativi si connotano come uno splendido richiamo alla tradizione del Rinascimento, con spiccata attenzione rivolta al repertorio figurativo ferrarese. I ritratti si suddividono a loro volta in figure ritratte e in soggetti allegorici, distinzione del resto convenzionale poiché vi sono sovente presenti variazioni di un medesimo schema, in cui l'impianto saldo e monumentale dei dipinti si ripete o si perfeziona entro lo stesso modello, seppure nell'unicità della esecuzione, che caratterizza in Funi l'oggettività degli anni Venti e il pittoricismo dei Trenta. Pur senza rinnegare le esperienze d'avanguardia – forse condividendo la tesi introdotta da Severini in *Dal cubismo al classicismo*²¹, che riconosceva nella disciplina e nel metodo cubisti le radici del “classicismo” – nei ritratti recanti la data del 1921, dedicati alla sorella e la madre, allo scrittore Umberto Notari o, ancora, al tema della maternità, si respira un'atmosfera quasi preraffaellita, corroborata da un realismo magico che attinge a modelli padani. Echi derivati

¹⁹ De Chirico 1919, p. 15.

²⁰ Bossaglia *et al.* 1992, p. 62.

²¹ Severini 2001 (1921).

da De Chirico e Sironi nei fondali architettonici o urbani di frequente inseriti alle spalle degli effigiati si coniugano a una armonia naturale, a complemento di una poetica che ambiva a introdurre l'esempio del museo nella quotidianità.

Quanto all'ispirazione dagli antichi, nell'*Autopresentazione* redatta in vista della Quadriennale del 1931 proprio Funi confermava, indicando alcuni imprescindibili modelli di riferimento: «Nutrito dell'amore per gli antichi lombardi, ma soprattutto per Foppa e per Leonardo, preoccupato dal problema della composizione e delle ricerche plastiche, dipinsi dal 1920 al '23 un gruppo di opere che considero una tappa del mio cammino»²². E i personaggi del vissuto contemporaneo, ritratti a mezzo busto, solitamente dinanzi a davanzi impregiati da incantevoli nature morte, discendono direttamente dalla ritrattistica rinascimentale, ove, accanto ai lombardi, figurano molteplici esempi, da Antonello da Messina a Lotto, da Bronzino a Mantegna fino a Raffaello e, in prima istanza, ai ferraresi. Questo intenso rapporto appare già evidente nell'*Autoritratto con la brocca blu* del 1920 (fig. 6), che apre la serie. Conformemente alla voga rinascimentale dei dittici raffiguranti marito e moglie, l'olio fa da *pendant* al coevo *Ritratto della sorella* (fig. 7); tuttavia, esso risalta per la maggiore fedeltà al vero che conferisce all'effigiato una formidabile evidenza fisica. Sembra così passare in secondo piano la marcata componente psicologica che contraddistingue i ritratti di poco antecedenti, ove il volto è percorso da un impulso anticlassico di sapore dossesco pur nella eloquente espressività dello sguardo. In posa come un pittore del passato, Funi ritrae se stesso di tre quarti mentre sorregge un pennello, così da far risaltare l'atletico vigore del suo giovane corpo, animato da indizi di tensione creativa lungo la muscolatura trattenuta delle braccia e le vene contratte delle mani. Il pensiero corre al Vulcano, alter-ego del duca Alfonso I d'Este, nella *Allegoria della musica* del Museo Horne, ascritta al Luteri (fig. 8). Eppure, un velo di classica compostezza pervade l'opera, rintracciabile nel piglio sicuro, ma rilassato della figura, investita, a dispetto del tenore domestico della scena, da un'atmosfera sospesa e atemporale. A suggellare il chiaro rimando all'età dell'oro delle arti, l'artista interviene persino sul vaso in ceramica di Deruta, abitualmente utilizzato per i preparati medicinali, apponendovi il proprio nome alla maniera dei ceramisti attici, ma con orgoglio del tutto rinascimentale.

Se poi si passa ad esaminare il *Ritratto di Umberto Notari nello studio di piazza Cavour* (1921, fig. 9), ora in collezione privata a Milano, lo schema si perfeziona e complica al tempo stesso. Nel ritrarre uno dei promotori della cultura milanese, nonché direttore della rivista «Avvenimenti», Funi attinge ai canoni della ritrattistica ufficiale del passato, dando vita a una immagine di austera e sobria frontalità, tale da evocare lo spessore intellettuale e la condizione sociale del committente del dipinto, per il quale si sono chiamati in causa gli esempi di Moroni e Bronzino, pur se non pare meno calzante un richiamo alla pittura di analogo soggetto del tedesco Holbein. Senza dubbio, tipica anche

²² Lancellotti 1931, p. 105.

della produzione dell'artista nordico è l'atmosfera surreale quasi allucinata che raggela posa ed espressione del personaggio, riecheggiante le atmosfere allucinate evocate dal Tura, già con uno sguardo in questa fase all'esempio del Dosso nella componente coloristica esibita.

Nel contempo, si ravvisa un linguaggio strutturale facilmente ricollegabile ad alcuni capolavori memorabili dell'età estense. Come non rammentarsi, osservando il formidabile taglio compositivo ravvicinato, dello scrutinio lenticolare che indaga la persona dell'intellettuale e il calibrato disporsi di luci ed ombre tra le pieghe dell'abito scuro, così come delle suppellettili dell'ambiente che lo contiene, che caratterizza opere quali il *Ritratto d'uomo* della Collezione Thyssen-Bornemisza assegnato al Cossa (fig. 10) e il suo antecedente *Ritratto di Francesco d'Este* dipinto dal fiammingo Rogier van der Weyden (fig. 11) durante la permanenza del figlio di Niccolò III alla corte delle Fiandre.

Carica di intimo afflato è, invece, *Maternità* (fig. 12), ove si fanno più dichiarati i rimandi alla pittura del Quattrocento padano anche nel colore a olio steso a campiture lucide e compatte, al di là della connessione più volte evocata dalla critica al tedesco Georg Schrimpf, esponente della *Neue Sachlichkeit*.

Il dipinto, esposto alla Biennale di Venezia l'anno seguente, venne peraltro recensito in termini complessivamente positivi dal concittadino Filippo De Pisis in un lungo articolo pubblicato a distanza di qualche giorno sulla «Gazzetta Ferrarese». Pur ravvisando la presenza di qualche incertezza di carattere compositivo, il “marchesino pittore” ne coglieva, prima di altri, l'ispirazione nella tradizione pittorica ferrarese:

In uno dei quadri del Funi si vede una florida madre che sorregge sulle braccia il suo bambino davanti a una finestra aperta, mentre l'interno è meglio definito da della frutta e da un vasetto, posato in alto su un mobile; nell'altro una ragazza che sorregge con un certo stento un piattone ripieno di frutta. La composizione è solida e rivela sapienza e acume, il colore è lungi da quello trasparente, purissimo di certi quattrocentisti; è un po' sombre e in certi punti perfino «stonato» secondo certe vecchie leggi, ma a noi ben poco importa. Questa presunta stonatura, e il largo uso del nero e delle tinte fredde e dell'impasto un po' bituminoso, può creare, come crea in realtà, altri valori che appagano certe indefinibili sfumature delle nostre esigenze estetiche. Nell'arte più aristocratica c'è sempre qualcosa di indefinibile! La testa del bambino nel primo quadro, con gli occhioni neri, e il naso un po' schiacciato, è assai bella e il piccolo braccio, con la mano che tocca quella della madre, e la linea del corpo di lei con la dolce testa reclinata, rispondono a un ritmo armoniosissimo. [...] Egli appare lottare ancora con difficoltà tecniche (nel suo quadro *Maternità* c'è un vasetto di fiori fuori di prospettiva) o con preoccupazioni, come quella di voler introdurre quasi per partito preso nature morte nei suoi quadri, ma con ciò riesce a convincerci sul suo valore e ci darà, siamo sicuri, opere sempre più potenti. Egli ha voluto firmare la sua opera, come i vecchi maestri, in un cartellino posato ai piedi del quadro sopra una specie di davanzale «*Maternità* dipinta da Achille Funi ferrarese – Aprile 1921 – Milano». Tiene alla sua città natale ed ha ben ragione pensando forse al Tura, al Cossa, a Bono, al Roberti, ai pittori che resero così illustre la pittura nostra del Secolo XV²³.

²³ De Pisis 1922, p. 2.

Qui il parapetto decorato con frutta e cartiglio, la posa delle figure, pur nel contrasto psicologico tra l'espressione malinconica della madre e quella già adulta del bambino riecheggiano la *Vergine delle rocce*, e la finestra, che apre su un ampio paesaggio sovrastato da nuvolette simili a quelle quasi scolpite nel marmo dal Mantegna, custodiscono gelosamente un clima di quieta quotidianità. Si consolida qui l'inquadratura a mezzo busto o di tre quarti contenuta da una balaustra, oltre la quale le figure appaiono emergere in piena luminosità da una porzione di stesura compatta, come avviene in Mantegna – o da un fondale immerso nell'oscurità nel *Concerto* di Londra (fig. 13) nel caso del ritratto di Notari e dell'architetto Chiattono, plausibilmente dipinto da Lorenzo Costa per celebrare l'importanza degli intrattenimenti musicali presso la corte di Ferrara –, poi spalancata sulla modernità di un paesaggio urbano.

Nella figura femminile si ritrova la santità delle madri conosciute nella vita reale, attente a proteggere i loro piccoli dai possibili tormenti dell'età contemporanea e che, come è dato intuire sullo sfondo, perpetuano il rito giornaliero del lavoro negli opifici per assicurare loro il necessario nutrimento. Non sfugge il richiamo all'Ercole de' Roberti della *Madonna tra due vasi di rose* della Pinacoteca Nazionale di Ferrara nella soave sospensione e nell'atteggiamento venato di assorta malinconia, ma ancor più proprio alla Pala di Santa Maria in Porto di Brera, da cui mutua, a nostro parere, la semplice monumentalità di impianto e levigata concretezza delle carni delle figure effigiate al principio del terzo decennio. Nella Vergine della medesima, poi, è dato riscontrare il punto di partenza di quella dolce umanità che leggiamo sul volto della madre nel dipinto di Funi.

Appunto in questa pacata umanità si coglie lo iato che differenzia la ricerca del ferrarese dai coevi ritratti di Mario Sironi, anch'egli protagonista del fronte di Novecento. In opere come *Giovane con palla rossa* (1922-1924) o *L'architetto* (1922-1924), *L'allieva* (1923-1924), per citarne alcune, il museo prevale sulla vita con esiti che paiono riecheggiano le indicazioni programmatiche formulate da De Chirico sulle pagine di «Valori Plastici»:

Noi che in pittura fummo i primi a dare il buon esempio, invitiamo i pittori o redentori alle statue. Sissignori, alle statue; alle statue per imparare la nobiltà e la religione del disegno, alle statue per disumanizzarvi un po', che malgrado le vostre puerili diavolerie, eravate ancora umani, troppo umani²⁴.

Le figure statuarie di Sironi, dotate di indicazioni anatomiche sommarie, ispirate a calchi o manichini, impassibili, fornivano la riposta forse più soddisfacente alle esigenze di disciplina, ordine e gerarchia auspiccate da Margherita Sarfatti, nel percorso verso il conseguimento di un ritrovato equilibrio formale dopo la dispersione linguistica attuata dalle avanguardie²⁵.

²⁴ De Chirico 1919, p. 19.

²⁵ Cfr. Sarfatti 1924, pp. 76-78.

Parallelamente, Funi si andava appassionando in misura crescente al «demone lineare» identificato da De Chirico quale cardine del classicismo pittorico, nella sua funzione purificatrice della forma da vacui decorativismi, lasciando libero sfogo all'ispirazione colta generatrice di paradigmi di modernità. Alla *Lavinia* tizianesca, è *in primis* debitrice *La Terra*, ancora del 1921 (fig. 14), ove l'artista perviene al traguardo più compiuto del suo classicismo, mentre si cimenta con un soggetto allegorico. La quiete imperturbabile di questa giovanetta (in realtà, la sorella Margherita), apparentata alle ninfe o divinità femminili di agresti rappresentazioni cinquecentesche è qui supportata da un sapiente impianto compositivo e da una tecnica impeccabile, in grado di rendere solida e vibrante la luminosa eppure nitida materia cromatica. La figura è posta di profilo, ma l'artista stabilisce una corrispondenza tra il piano del tavolo e la disposizione delle braccia tese verso l'alto, che, sostenuta dallo sguardo eloquente della fanciulla, invitano il riguardante a varcare idealmente il limite imposto dalla cornice. Il registro cromatico perviene a una nitidezza di stampo fiammingo, appreso attraverso la lezione di Cossa, unita però a una declinazione voluttuosa delle carni e dei materiali che non può non rinviare al Dosso maturo dell'*Allegoria della Fortuna*, eseguita per Isabella d'Este (fig. 15).

La composizione è strutturata sulla contrapposizione chiasmatica tra la porta aperta sul paesaggio – curiosamente adottata da de' Roberti nel dittico raffigurante Giovanni e Ginevra Bentivoglio (fig. 16) – arretrata a sinistra e lo spazio interno a destra, occupato dalla brocca di erba dulcamara. Il carattere della natura morta è quello di una sensibilità tattile resa adamantina ed iperreale da rimandi alla pittura delle Fiandre. La figura, e soprattutto il contorno del corpo, che si staglia sul paesaggio di fondo fanno da quinta scenica, volgendosi con fare coinvolgente verso lo spettatore. Essa riveste un preciso carattere allegorico (altra prerogativa che riconduce a Dosso), che esalta il bellissimo volto della sorella per evidenziare i due tramiti della concezione della terra: da un lato, la visione del paesaggio, la terra vera e propria, coltivata e abitata; dall'altro, nell'interno, il vassoio di verdura e frutta trionfante, con la pera e la brocca sul tavolo, simboli evidenti del lavoro umano, della fecondità dei campi. Una volta di più, forte ci pare l'eco della opulenta cornucopia ricolma di frutti sorretta dalla Fortuna nel quadro dossesco citato, per non dire del cesto affidato alla figura femminile all'estrema destra nella *Stregoneria* degli Uffizi (fig. 17), ripreso anche nella natura morta di *Ragazzo con le mele* del 1921 (fig. 18). L'insieme si esalta nel realismo fortemente icastico dei giochi chiaroscurali, nel valore delle ombre e delle penombre e nei marroni variati del tavolo e della parete. Ma al ritratto di Ginevra Bentivoglio si riallacciava, oltre che al più celebre referente della ritrattistica di Pollaiuolo, anche il morbido profilo di Margherita nel precoce *Mia sorella* (1921) della Galleria Nazionale d'arte moderna di Roma.

Negli anni Trenta, allorché recensisce il lavoro del collega novecentista Piero Marussig, Funi ha parole che suonano quasi autoreferenziali:

il suo disegno tiene già della pittura. Nel quadro, il Marussig è tanto paziente, nel cercare il rapporto fra tono e tono, fra colore e colore, che qualche volta dà una certa impressione di freddezza; in realtà è proprio la sua probità di artista, che disdegna il fortuito e l'accidentale e si attiene alla sostanza, a quell'intima verità, che si scopre soltanto a prezzo di rinuncia e di disciplina. Quanto perde in superficie il Marussig attinge in profondità²⁶.

Sono frasi eloquenti, che racchiudono l'essenza della ricerca intrapresa dal ferrarese, ovvero quel ritorno al mestiere, che lo accomuna alla stagione inaugurata dal gruppo novecentista.

Ancor prima Margherita Sarfatti, in un commento al dipinto *Una persona, due età* di Ferrara (fig. 19), aveva posto in rilievo la passione, il "sacro furore" in cui risiedeva, nella sostanza, la diversità del pittore ferrarese rispetto agli altri novecentisti: l'amore per le sue radici, in fondo mai dimenticate al di là degli echi leonardeschi nell'abbraccio fra le due figure:

Compatta e solida, la pittura del Funi si nutre liberamente di molti apporti, ma nella sostanza rimane pur sempre vicina ai quattrocentisti di Ferrara sua patria; ne ha il segno incisivo e duro, ha la proba robustezza paesana, eppur ansiosa di venustà classiche, proprie a Cosmè Tura²⁷.

Ma ancora al ciclo del Salone dei Mesi l'artista guarda soffermandosi sui volti dei cortigiani, delineati con segno "incisivo e duro" e tuttavia dalla rotonda corposità da Cossa e, ancor più, da Baldassarre Estense.

Nella produzione ascrivibile al biennio 1920-1921 si osserva, inoltre, un accresciuto interesse da parte di Funi nei confronti del colore, elemento vitale che Tura – primo ferrarese a impadronirsi dei segreti della pittura a olio – aveva saputo trasfigurare nei minerali e nei metalli più ricercati e che, in Dosso, si era tradotto negli incanti della "meraviglia" di ariostesca memoria. Componente destinata a caratterizzare anche il lavoro degli anni a venire, al punto da catturare l'attenzione di Edoardo Persico e Giorgio De Chirico. Il primo, colpito dal rigore quasi arcaico della sua tecnica, notava che Funi era giunto a

spezzare la linea e mescolare il colore. Son cose che capitano ai pittori neoclassici, quando hanno un senso vigile di dignità dell'arte, o almeno quando i tempi accennano a diventare neoromantici... aver intuito, dopo molte esperienze e ritorni, che la strada per fare arte sta da questa parte piuttosto che dall'altra, è un merito che bisogna riconoscere a Funi francamente²⁸.

Parimenti, De Chirico intuiva nell'impiego della materia cromatica presente nelle opere funiane una via mediante la quale egli riusciva a congiungere tradizione e modernità,

²⁶ Funi 1936, p. 5.

²⁷ Sarfatti 1924, p. 78.

²⁸ De Grada 1974, p. 12.

tecnica del disegno e tecnica della pittura. L'operaio sognatore si curva sulla sua tavolozza. Ivi stanno disposti i colori come un minuscolo arcobaleno... Funi intinge il pennello nell'emulsione: una, due, tre, dieci volte... Così Funi non commetterà peccato, come i suoi fratelli; non metterà il colore ad asciugare sulla tela, ma dall'arcobaleno piglierà quel tanto che vi vuole²⁹.

Nel contempo, Funi, che nel 1919 aveva aderito al passaggio dai fasci futuristi ai fasci di combattimento e aveva partecipato all'adunata di Piazza San Sepolcro, mostrava di essere consapevole della riscoperta dei fasti rinascimentali divulgata dagli eruditi ferraresi sulla stampa locale, di cui si sarebbero fatti portavoce, dal 1925, gli organi editoriali diretti dagli intellettuali facenti capo alla cerchia di Italo Balbo. Dalle colonne del «Corriere Padano», «Il Diamante», periodico del Sindacato fascista di Belle Arti, e la «Rivista di Ferrara», le firme di Nello Quilici, Mario Calura, Corrado Padovani, Guido Angelo Facchini, tra tutti, si sarebbero avvicendate nella strenua esaltazione del primato ferrarese nelle arti e nelle lettere destinato a culminare nelle Celebrazioni del Centenario Ariostesco del 1933 – nelle cui iniziative fu coinvolto anche l'artista – e nella storica “Mostra del Rinascimento ferrarese” allestita da Nino Barbantini nelle sale di Palazzo dei Diamanti, ove si offriva la storicizzazione dei maestri dell'Officina Ferrarese.

Non stupirà, allora, se nel *Mito di Ferrara*, realizzato nella Sala della Consulta del Municipio della sua città a ridosso dell'esposizione, l'artista avrebbe reso nuovamente omaggio a Dosso, la cui produzione conobbe nuova attenzione e valorizzazione in quella sede.

Riferimenti bibliografici / References

- Barilli R. (2005), *L'arte contemporanea: da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano: Feltrinelli.
- Belli G., Bertelli C., Celant G., Coen E. (2006), *The Artistic Culture Between the Wars 1920-1945*, Milano: Skira.
- Boccioni U. (1971), *Gli scritti editi e inediti*, a cura di Z. Birolli, Milano: Feltrinelli.
- Bossaglia R., Colombo N., De Grada R. (1992), *Achille Funi*, catalogo della mostra (Milano, Museo Bagatti Valsecchi, 15 gennaio – 16 febbraio 1992), Milano: Vangelista.
- Bossaglia R., Formaggio D. (1983), *Il Novecento Italiano 1923/1933*, Milano: Mazzotta.

²⁹ De Chirico 1940, p. 19.

- Braun E. (2010), *Chaos and Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936*, catalogo della mostra (New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1 ottobre 2010 – 9 gennaio 2011), New York: Solomon R. Guggenheim Museum.
- Carrà C. (1916), *Parlata su Giotto*, «La Voce», VIII, Firenze, 1916.
- Carrà C. (1924), *Georg Schrimpf*, Roma: Edizioni di «Valori Plastici».
- Carrà M. (1975), *Gli anni del ritorno all'ordine: fra classicismo e arcaismo*, Milano: Bompiani.
- Colombo N. (1996), *Achille Funi. Catalogo ragionato dei cartoni e dei dipinti*, Milano: Leonardo Arte.
- Colombo N., (2000), *Achille Funi. Viaggio di un classico nelle avanguardie*, catalogo della mostra (Aosta, Centro Saint-Benin, 7 dicembre 2000 – 18 marzo 2001), Aosta: Ed. Regione Autonoma Valle d'Aosta.
- Colombo N., Pontiggia E. (2000), *Achille Funi 1890-1972. L'artista e Milano*, catalogo della mostra (Milano, Spazio Oberdan 2000), Milano: Mazzotta.
- Colombo N. (2009), *Achille Funi (1890-1972). Mitologie del quotidiano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 27 gennaio – 22 febbraio 2009), Milano: Edizioni Giorgio Mondadori.
- De Chirico G. (1919), *Ritorno al mestiere*, in «Valori Plastici», novembre-dicembre.
- De Chirico G. (1940), *Introduzione a Achille Funi*, Milano: Hoepli.
- De Grada R. (1974), *Achille Funi*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Carini e Centro d'Arte), Milano: Comune di Milano.
- De Pisis F. (1922), *Idee sulla pittura di un giovane ferrarese. Achille Funi*, «Gazzetta Ferrarese», 12 novembre, p. 2.
- Del Puppo A. (2004), *Giotto, Rimbaud, Paolo Uccello: il 1916 di Carlo Carrà*, «Lettere Italiane», 2, pp. 225-262.
- Del Puppo A. (2005), *Il 'realismo magico' e la fortuna dei primitivi nella pittura italiana degli anni Venti*, in *Realismo magico. Fantastico e iperrealismo nell'arte e nella letteratura latinoamericane*, Atti del convegno (Udine, 23-25 settembre 2004), Udine: Forum, pp. 49-62.
- Fagiolo Dell'Arco M. (1988), *Realismo magico, pittura e scultura in Italia 1919-1925*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 27 novembre 1988 – 29 gennaio 1989; Milano, Palazzo Reale, 16 febbraio – 2 aprile 1989), Milano: Mazzotta.
- Fagiolo Dell'Arco M. (1991), *Classicismo pittorico: metafisica, valori plastici, realismo magico e 900*, Genova: Costa & Nolan.
- Funi A. (1936), *Profili: Piero Marussig*, «Corriere Padano», 14 marzo, p. 5.
- Funi A. (1971), *Il Novecento*, in «MG», a. IV, n. 3, 10 marzo, p. 12.
- Lancellotti A. (1931), *Prima Quadriennale d'Arte Nazionale*, Roma: Pinci.
- Longhi R. (1975), *Officina ferrarese (1934); ampliamenti (1940); nuovi ampliamenti (1940-1955)*, Firenze: Sansoni.
- Migliorati F. (2012), *Novecento. Tensioni e figura*, catalogo della mostra

- (Arezzo, Galleria Comunale di Arte Contemporanea, 4 marzo – 1 maggio 2012), Arezzo: Forma Edizioni.
- Negri A. (1999), *Carne e ferro. La pittura tedesca intorno al 1925 e l'invenzione della Neue Sachlichkeit*, Segrate: Nike.
- Noel-Johnson V., D'Angelosante S., Romito M. (2010), *De Chirico e la suggestione del classico*, catalogo della mostra (Pavia, Scuderie del Castello Visconteo, 6 marzo – 2 giugno 2010), Milano: Silvana Editoriale.
- Pirani F. (1998), *Il futuro alle spalle. Italia Francia, l'arte tra le due guerre*, Roma: De Luca.
- Poli F., Fiz A. (2003), *André Derain: la forma classica*, catalogo della mostra (Aosta, Centro Saint-Benin, 20 dicembre 2003 – 21 marzo 2004), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Poli F. (2007), *Arte moderna: dal postimpressionismo all'informale*, Milano: Electa.
- Pontiggia E., Quesada M. (1992), *L'idea del classico: 1916-1932. Temi classici nell'arte italiana degli anni Venti*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 8 ottobre – 31 dicembre 1992), Milano: Fabbri.
- Pontiggia E., Colombo N., Gian Ferrari C. (2003), *Il Novecento italiano. Da Sironi a Martini*, catalogo della mostra (Milano, Spazio Oberdan, 19 febbraio – 5 maggio 2003), Milano: Mazzotta.
- Pontiggia E. (2005), *Il Ritorno all'ordine*, Milano: Abscondita.
- Pontiggia E. (2006), *Bontempelli e gli artisti*, in Bontempelli M., *Realismo magico e altri scritti sull'arte*, Milano: Abscondita, pp. 125-157.
- Pontiggia E. (2008), *Modernità e classicità: il ritorno all'ordine in Europa, dal primo dopoguerra agli anni Trenta*, Milano: Bruno Mondadori.
- Roh F. (2007), *Post-Espressionismo. Realismo Magico. Problemi della nuova pittura europea*, Napoli: Liguori; I edizione (1925).
- Sarfatti M. (1920), *Cronache d'arte: la mostra di Funi*, «Il Popolo d'Italia», Milano, 27 ottobre.
- Sarfatti M. (1924), *Mostra di Sei pittori del '900*, XVI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, Venezia, pp. 76-78.
- Sarfatti M. (1925), *Achille Funi*, Milano: Hoepli.
- Sarfatti M. (1930), *Storia della pittura moderna*, Roma: Paolo Cremonese Editore.
- Severini G. (2001), *Dal cubismo al classicismo*, Milano: Abscondita; I edizione (1921).
- Tallone G. (2005), *Cesare Tallone*, Milano: Electa.
- Ursino M. (2008), *De Chirico e il museo*, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 20 novembre 2008 – 25 gennaio 2009), Roma: Electa.
- Vacanti S. (2006), *Giorgio de Chirico e il "ritorno al mestiere". L'importanza della formazione artistica tra Atene e Monaco*, «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 5-6, pp. 404-432.

- Weber S. (1989), *Achille Funi e la pittura murale tra le due guerre*, Firenze: SPES.
- Zaccarini D. (1920), *I Esposizione d'Arte Ferrarese Promossa dalla Società Benvenuto Tisi da Garofalo*, catalogo della mostra (Ferrara, 1920), Ferrara: Tip. A. Taddei.

Appendice

Fig. 1. Francesco del Cossa, *Gruppo di cortigiani*, part. del *Mese di aprile*, Ferrara, Palazzo Schifanoia, Salone dei Mesi



Fig. 2. Francesco del Cossa, *Decano del Mese di Aprile*, Ferrara, Palazzo Schifanoia, Salone dei Mesi, 1470



Fig. 3. Ercole de' Roberti, *Madonna tra due vasi di rose*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale, 1485

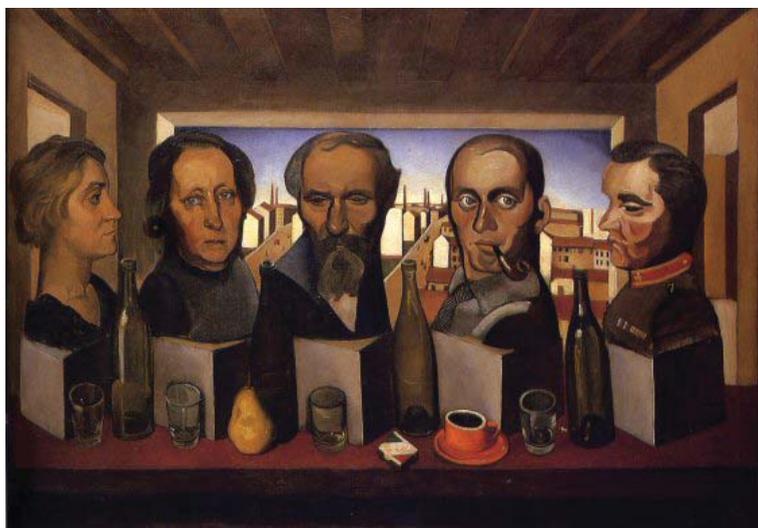


Fig. 4. Achille Funi, *Genealogia*, collezione privata, 1919



Fig. 5. Achille Funi, *Ritratto di Margherita Sarfatti*, Bergamo, collezione privata, 1920

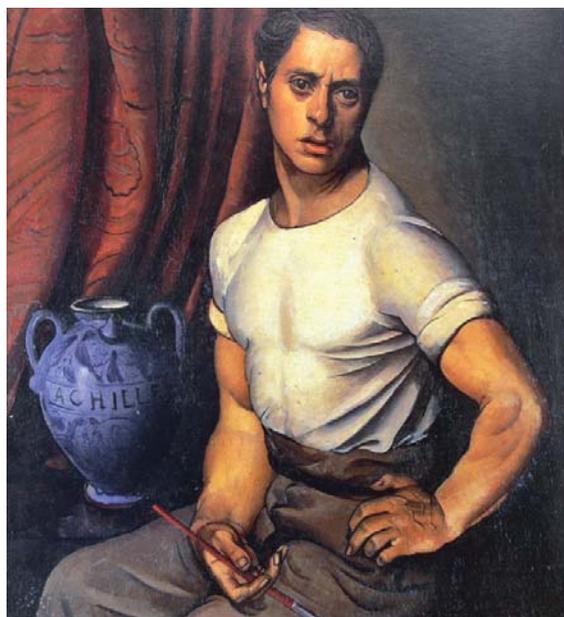


Fig. 6. Achille Funi, *Autoritratto con la brocca blu*, Milano, collezione privata, 1920



Fig. 7. Achille Funi, *Ritratto della sorella*, Ferrara, Gallerie d'arte moderna e contemporanea, 1921



Fig. 8. Dosso Dossi, *Allegoria della musica*, Firenze, Museo Horne, 1522

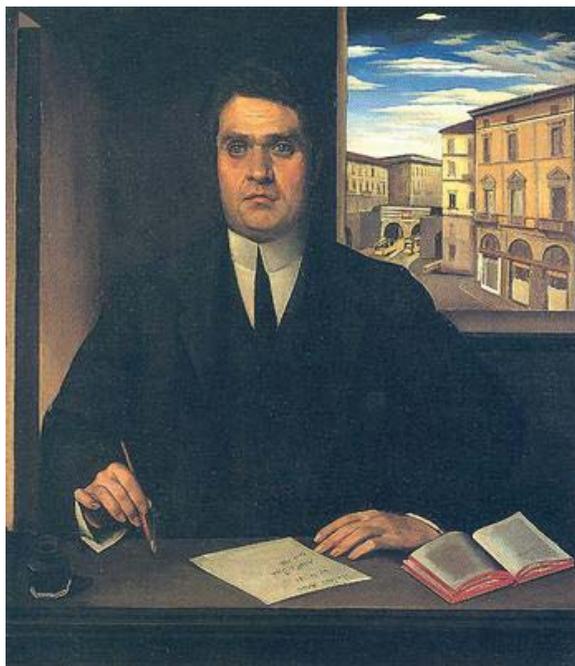


Fig. 9. Achille Funi, *Ritratto di Umberto Notari nello studio di piazza Cavour*, Milano, Museo del Novecento, 1921



Fig. 10. Francesco del Cossa, *Ritratto d'uomo*, Madrid, Museo Thissen-Bornemisza, ca. 1472-1473



Fig. 11. Rogier van der Weyden, *Ritratto di Francesco d'Este*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1460



Fig. 12. Achille Funi, *Maternità*, collezione privata, 1921



Fig. 13. Lorenzo Costa, *Concerto*, Londra, National Gallery, 1490



Fig. 14. Achille Funi, *La terra*, Bergamo, collezione privata, 1921



Fig. 15. Dosso Dossi, *Allegoria della Fortuna*, Los Angeles, J.P. Getty Museum, 1535-1538



Fig. 16. Ercole de' Roberti, *Ginevra Bentivoglio*, Washington, National Gallery of Art, 1480



Fig. 17. Dosso Dossi, *Allegoria di Ercole (Stregoneria)*, Firenze, Galleria degli Uffizi, 1540-1542



Fig. 18. Achille Funi, *Ragazzo con le mele*, collezione privata, 1921



Fig. 19. Achille Funi, *Una persona, due età*, collezione privata, 1924

JOURNAL OF THE DEPARTMENT OF CULTURAL HERITAGE
University of Macerata

Direttore / Editor
Massimo Montella

Texts by

Antonio Agostini, Rosa Marisa Borraccini, Serena Brunelli,
Ginevra Domenichini, Silvia Fissi, Elena Gori, Giovanna Granata,
Francesca Imperiale, Enrica Petrucci, Raffaella Picello,
Karl Polanyi, Roberto Rusconi, Valentina Terlizzi,
Ilaria Tiezzi, Alessia Zorloni

www.unimc.it/riviste/index.php/cap-cult

