

■ L'arma della pittura

Licio Damiani

La neve a primavera

La voce forte e sonora, arroccata dal fumo; raramente lo si incontrava senza la sigaretta accesa penzolante fra le labbra con aria *bohémien*. D'inverno era quasi sempre avvolto in un ampio loden verde, una sorta di mantello da cavaliere antico che ne ingigantiva la figura. Il cappello nero a larghe falde si accordava con i baffetti da moschettiere scuri, imperiosi.

Dall'esperienza di leggendario comandante partigiano dell'Osoppo-Friuli Candido Grassi – uno dei rinnovatori della pittura friulana tra la fine degli anni Venti e gli anni Trenta – conservava l'entusiasmo, l'energia, la chiarezza di strategie e di obiettivi, la determinazione e la prontezza di decisioni con cui improntava l'azione di operatore culturale. Univa all'autorevolezza calore e simpatia umana. Nel fervore di progetti aperti alla collaborazione e al confronto anche polemico, notevole fu l'impegno per un risveglio a Udine, negli anni Sessanta, di iniziative innovatrici in questo settore.

La sua creatura più significativa fu il Centro Friulano Arti Plastiche, un sodalizio che volle aperto, senza "discriminazioni" qualitative, al quale potessero partecipare tutti coloro che si dedicavano alle arti figurative sia per impegno professionale, sia da dilettaanti; il che, comunque, non significava disinteresse verso la sperimentazione di nuovi linguaggi, anche se la centralità era data ai figurativi.

Le tesi di Grassi, dopo accese discussioni, prevalsero su quanti, invece, proponevano di impostare il Centro Arti Plastiche come cenacolo d'élite, come una sorta di vetrina di autori affermati. Per questi ultimi – gli *happy few*, come li ha chiamati Gianfranco Ellero, attuale presidente del sodalizio – c'era la Galleria del "Girasole" del pittore Enrico De Cillia, intorno alla quale si era polarizzata la vita artistica dopo lo scioglimento, alla fine degli anni Cinquanta, del Circolo Artistico Friulano in seguito allo sfratto dei locali intimato dal Comune. Secondo alcuni commentatori la disdetta comunale rappresentò un segnale di scarsa attenzione da parte delle istituzioni pubbliche nei confronti della ricerca estetica contemporanea, secondo altri la perdita della sede fu probabilmente l'atteso pretesto per decretare la morte di un'organizzazione considerata non più utile da alcuni degli artisti maggiormente affermati.

Il Circolo Artistico Friulano era stato fondato a Udine, nel maggio 1945, a pochi giorni dalla Liberazione, da un gruppo di artisti e di intellettuali. Tra i nomi più noti (assente Grassi, allora fortemente impegnato in politica) c'erano i pittori Fred Pittino, Luigi Bront, Ernesto Mitri, Bepi Lusso, gli scultori Alberto Calligaris, Max Piccini, Antonio Franzolini, gli architetti Ermes Midena e Cesare Miani, lo scrittore triestino Oliviero

Honoré Bianchi, il compositore Vittorio Fael, i critici d'arte Arturo Manzano e Vittorio Marangone, il giornalista Lino Pilotti, nonché esponenti del mondo economico quali Camillo Malignani e Gio Batta Spezzotti: tutti personaggi che facevano parte, già nel periodo fra le due guerre, dell'*establishment* culturale locale. E tuttavia il Caf, ben lontano dall'attestarsi su posizioni passatiste, divenne il crogiolo delle tendenze innovatrici.

Dopo la polemica mostra dedicata nel marzo 1946 alla Scuola Friulana d'Avanguardia degli anni Trenta le rassegne, dapprima nella sede di via Lovaria, poi nelle sale dell'interrato di palazzo D'Aronco, ospitarono i giovani pittori emergenti, tra i quali Zigaina e Anzil, alfieri della "rivoluzione figurale" friulana portata dal Neorealismo, il movimento in cui l'espressione figurativa si impegnò per un risveglio della coscienza popolare mirato a obiettivi di riscatto storico e sociale, recuperando con vigorosa operazione culturale le radici dell'identità friulana. Ampio spazio veniva pure dedicato ai maestri ormai storicizzati del Novecento, corrente che nel periodo fra le due guerre aveva rappresentato uno dei momenti più significativi dell'arte italiana. Fu un periodo di entusiasmi, di scambi, di iniziative, ma di breve durata.

Il Centro Friulano Arti Plastiche rispose all'esigenza generalmente avvertita da operatori culturali e dagli artisti di disporre di un nuovo luogo di incontri e di orientamento che raccogliesse l'eredità del Caf.

Dopo una fase accesa di contatti e dibattiti l'atto di fondazione venne approvato dall'assemblea convocata al Palace Hotel di Udine il 12 febbraio 1961. Grassi fu eletto presidente. Segretario e suo generoso collaboratore attento e appassionato, tessitore a sua volta di una fitta rete di rapporti regionali ed extraregionali, era Giordano Merlo, pittore dai colori profondi e drammatici composti secondo una "metafisica" *naïveté*.

Ricorda il pittore Gianni Borta, allora giovanissimo: "Le vivacissime riunioni andavano avanti fino a sera e proseguivano al bar. E a cena, dopo il trasferimento della sede da Palazzo Caiselli nei locali dell'ex Trattoria Comunale di via Beato Odorico, ci spostavamo nel ristorante di fronte, *Da Siora Rosa*, specializzato nei lessi, come oggi non se ne trovano più. I posti rimanevano fissi. A capotavola troneggiava il presidente, alla sua destra c'era Merlo, a sinistra Germano Castellani e, in successione, Mario Braidotti, io, Nilo Cabai. Vicino a Merlo sedevano Mario Baldan e Guido Tavagnacco, di fronte a Grassi Fred Pittino, la cui esperienza e patriarcale saggezza erano tenute in gran conto. Prima di prendere qualche importante decisione Candido lo interpellava con amichevole deferenza: *Cosa distu, Fred*. Ogni tanto arrivavano Pino Mucchiut e Nando Toso: *Gaveo finì?*, chiedeva Toso con imperturbabile ironia sotto i baffetti grigi. Si faceva vivo anche Ernesto Mitri, non finiva mai di parlare e di polemizzare allegramente".

Fra i temi in discussione c'era l'avvio sostenuto da Grassi, in una situazione ai confini ancora segnata dalle lacerazioni della guerra e dell'immediato dopoguerra, di scambi tra Friuli-Venezia Giulia, Carinzia e Slovenia; una manifestazione che in un'Europa ancora divisa contribuisse ad avviare una possibile integrazione attraverso rapporti sempre più frequenti non soltanto in campo economico, ma anche artistico e culturale. La previsione di un'esposizione triennale – denominata "Intart" – venne perciò inserita nello statuto del Centro.



Campanile con casa rossa, 1926. Tempera su compensato cm 28 x 22. Collezione Libero Grassi.

La prima edizione fu inaugurata alla fine del maggio 1967 a Klagenfurt. Invitati alcuni dei maggiori nomi "storici" delle tre regioni. Il premio per la scultura andò al monumentale *Guerriero*, "scavato" dalle profondità d'una materia pietrosa e tormentata, di Marcello Mascherini. Accanto c'erano i *Totem* ferrigni e barbarici di Dino Basaldella e i preziosi bronzetti di Max Piccini. D'alto livello anche la pittura, a cominciare dalle liriche astrazioni di Afro e dai ventosi intarsi di Altieri. E c'erano le xilografie su temi carsici e istriani di Spacal, le tele intrise di terrestri sapori del triestino Devetta, le irsute evocazioni agresti di Mocchiutti; inoltre opere di Tavagnacco, Mario Baldan, Nando Toso, Aldo Colò. Gli sloveni stupirono con le grafiche di Makuc, che rielaboravano in forme moderne l'eredità di antiche tradizioni artigiane, e con l'aggiornamento di temi surrealisti da parte di Didek e Zelenko. I carinziani – Tichy, Staudacher, Tragatschnig, Wucherer – rielaboravano l'eredità espressionista mitteleuropea.

Nel 1968 toccò a Udine ospitare la mostra comprendente, fra l'altro, il lirismo post-neorealista di Pizzinato, i bronzetti mediterranei di Ugo Carà, le prime impressioni sul lager a Terezin di Celiberti, le ceramiche arcaiche di Mario Moretti, le sculture di Luciano Ceschia, assieme a composizioni di Romeo Daneo, Dino Predonzani, Tino Piazza, Sandro Mazzola.

La novità, nel 1969 a Lubiana, fu rappresentata dalle metalliche *Superfici a texture vibratile* di Getulio Alviani, prodotti di una cultura sperimentale cui partecipavano, sebbene su altri piani e con spirito diverso, anche Ciussi, il pordenonese Bottecchia, Nane Zavagno, i triestini Cernigoj e Perizi, mentre Tranquillo Marangoni proponeva alcune delle sue famose xilografie. Grassi era tornato a esporre, dopo più di trent'anni, le "memorie" delle composizioni novecentiste; fu il suo canto del cigno.

La cerimonia d'inaugurazione si era svolta in un'atmosfera inconsueta per la primavera. Sebbene fosse ormai metà aprile, era nevicato durante tutto il tragitto da Udine a Lubiana. Il paesaggio aveva assunto un aspetto invernale e quel bianco e quel grigiore intristivano il presidente del Centro Friulano Arti Plastiche, quasi fosse un presagio della sua imminente fine. Morì il 15 luglio di quell'anno. Ero andato a trovarlo pochi giorni prima. Troneggiava nel letto con l'autorevolezza di sempre e preparava con Merlo i programmi per la stagione prossima, una stagione che non lo avrebbe più visto protagonista.

Scoperta del Novecento

Aveva 13 anni Grassi quando, nel 1923, si iscrisse all'Accademia di Belle Arti di Venezia, da dove si trasferì a Milano per frequentare l'Accademia di Brera. I soggiorni a Venezia e nella capitale lombarda lo misero in contatto con gli ambienti artistici più avanzati nel tempo.

La città lagunare stava vivendo appartata l'ultima stagione di un pittoricismo sfatto, morbido, postimpressionista, che aveva trovato il momento più significativo nella Scuola di Burano, e il ricordo dell'esplosione secessionista, espressionista e cubista del trevigiano Gino Rossi si stava attutendo, travolto dalla sequenza corale di altre novità. Tuttavia

una funzione di osservatorio su quanto avveniva in Italia e all'estero continuava a essere svolta dalla Biennale. All'edizione del 1924 Grassi conobbe i Sette Pittori del Novecento, presentati alla massima manifestazione d'arte italiana e, per quel tempo, europea, da Margherita Sarfatti, giornalista, scrittrice e critico d'arte amante di Mussolini, definita Musa del Novecento.

L'esordio del gruppo era avvenuto nel 1923 alla milanese Galleria "Pesaro". Durante la visita alla mostra in qualità di capo del governo, il duce riconobbe che l'arte rientra nella sfera dell'individuo. Solo dovere dello Stato era quello di non sabotarla, di offrire condizioni umane agli artisti, incoraggiandoli "dal punto di vista artistico e nazionale". Insomma, pur dichiarando il governo amico dell'arte e degli artisti, Mussolini non riconobbe in alcun modo il Novecento arte di stato, diversamente da quanto avvenne con nazismo e comunismo. Posizione confermata tre anni dopo alla Biennale, anche se, nella circostanza, il capo del fascismo calcò il pedale sulla "necessità che l'Italia, avviata al suo destino di gloria, non trascurasse la battaglia per un'arte moderna" capace di entrare nel discorso di tutti, "anche a costo di contaminarsi. Le Vergini non servono",

Alla Permanente di Milano, due anni dopo, la conoscenza del movimento da parte del giovane artista friulano ebbe modo di ampliarsi e di arricchirsi. Il gruppo – al quale aderivano Achille Funi, Mario Sironi, il triestino Piero Marussig, Ubaldo Oppi, Leonardo Dudreville, Gian Emilio Malerba, Anselmo Bucci, cui si aggiunsero Alberto Salietti, Arturo Tosi, Arturo Martini, Carlo Carrà, Felice Casorati, Giorgio Morandi, Filippo de Pisis, Felice Carena, Massimo Campigli, Francesco Messina e, successivamente, molti altri – allestì la prima mostra del Novecento italiano, esordio ufficiale del movimento.

Esauritasi la fase più turbinosa del Futurismo, questi artisti intendevano ripristinare il rispetto della tradizione artistica italiana, con particolare riferimento al classicismo rinascimentale. Ma la loro polemica andava più in là. Investiva il Cubismo accusato, come il Futurismo, di avere infranto il senso della continuità storica e di avere fatto scendere la pratica pittorica a risultati formalistici, isolandola nella campana di vetro del puro intellettualismo; veniva portata da alcuni fino all'Impressionismo, responsabile di aver compromesso l'intelligenza effettiva e profonda della realtà attraverso la dissoluzione della forma, che andava invece ricomposta sull'esempio della pittura quattrocentesca, soprattutto toscana, e, *in primis*, all'incantata sospensione di forme geometriche e di colori gemmanti di Piero della Francesca.

L'idea del classico

Negli anni Venti l'arte italiana, con l'eccezione minoritaria del secondo Futurismo, sembrò dunque archiviare le avanguardie. L'appello del "ritorno all'ordine" attraversava tutta l'Europa dopo gli sconvolgimenti della guerra. In realtà, sperimentazioni e ricerche dei primi anni del secolo costituivano l'*humus* sul quale i movimenti novecentisti germogliarono. Oggi è possibile finalmente riconoscere il rilievo assunto dal Novecento



Fiori in bicchiere, s.d. Tempera su compensato cm 33 x 24. Collezione Libero Grassi.

e dalla sua aspirazione alla classicità da calare nel quotidiano contemporaneo, per costruire, attraverso la memoria storica, l'uomo nuovo e la società del futuro. Negato e "criminalizzato", tacciato di accademismo dalla critica dopo il 1945 per i suoi agganci, più o meno evidenti, con il regime, il Novecento ha scontato valutazioni di ordine prevalentemente politico.

Le radici del classicismo novecentista risalgono del resto a molto prima dell'epoca fascista e non hanno angusto carattere provincialistico, come è stato affermato talvolta in malafede. Si riallacciarono invece a un clima di respiro internazionale. Nel 1901 Charles Maurras, descrivendo un viaggio ad Atene, faceva dichiarazione di classicismo basato sull'intuizione di "un ordine e di un'armonia universali che distinguono l'essere dal non essere". Già nel libro *Le Chemin du Paradis* (1895) lo scrittore aveva definito l'universo "composto di superfici, di volumi, di linee e di punti. Saper comporre con sicurezza questi punti – aggiungeva – è la magia del geometra e dello stratega, del poeta e della sibilla".

Nel 1908 André Gide ribadiva con forza l'esigenza di un "moderno classicismo". Un anno dopo il pittore Maurice Denis, tessendo l'elogio della classicità in arte, la giudicava "il maggior sforzo della bellezza intesa come forma visibile della verità". In Germania visionarie tendenze neoclassiche si espressero nella pittura di Max Klinger, nelle sculture di Adolf von Hildebrand e nelle opere venate di nostalgia per i miti mediterranei di Anselm Feuerbach. Nietzsche, definendo l'immagine della Grecia come vertice supremo della civiltà occidentale, aveva rivelato l'esistenza di una grecità vitalistica e tragica. A un classicismo fantastico, surreale, misterioso, anticipatore degli inquietanti sogni metafisici di Giorgio de Chirico, si ispirava lo svizzero Arnold Böcklin. Né è da dimenticare lo sfondo storico in cui il classicismo europeo, e quello italiano in particolare, si collocarono; uno sfondo venato di volontà costruttiva, ma anche di drammaticità, in austere atmosfere di malinconia pensosa.

Più che di frattura, perciò, sarebbe esatto parlare di evoluzione delle avanguardie, considerando che alcuni dei maggiori maestri del Cubismo e del primo Futurismo, Picasso in testa (in Italia basterebbe accennare a Carrà, Sironi, Soffici, Severini) divennero protagonisti del classicismo teso verso la ricerca dell'archetipo, dell'assoluto. L'Europa, durante il conflitto mondiale, aveva sofferto tragiche e "vere" distruzioni. Ora si trattava di fermarsi e di scavare fra le macerie. Nel 1917, anno di svolta della guerra, Picasso compiva il viaggio in Italia, visitava Pompei e, abbandonate le scomposizioni cubiste, tornava a una figurazione arcaizzata, sottesa dalle memorie dell'ellenismo e della romanità già affiorate episodicamente nel periodo "blu" e "rosa". De Chirico elaborava le sue tele metafisiche fondate sulla scoperta di un segreto mondo onirico.

Le premesse del movimento risalgono ad alcuni anni prima. Nel 1918 nacque *Valori Plastici*, uno dei centri di elaborazione del classicismo novecentista. La rivista mise a punto il "primo linguaggio comune europeo", lo definì Bontempelli, "ampliamento del misterioso e primigenio dominio spirituale del Mediterraneo". Nel 1921 de Chirico, esponeva i quadri metafisici a Milano insieme a stravolte riletture del Signorelli e del Mantegna.

I segni della ricomposizione classica emergevano in tutte le espressioni estetiche dell'epoca: dall'abbandono del cromatismo in musica alla parete liscia in architettura e all'eliminazione dell'aggettivo in letteratura. Il Novecento fu identificato, secondo la formula coniata dal critico bavarese Franz Roh, come "realismo magico", per il senso di mistero celato dietro alle cose, per lo "stupore lucido", per il rapporto con un mondo nuovo che si ripropone agli occhi nel nitore del mattino.

In Italia, d'altra parte, nei pittori, negli scultori, negli scrittori, nei musicisti, nei critici, il conflitto mondiale aveva rinfocolato un bisogno, quasi "religioso", di affermazione dell'identità nazionale. Nei carteggi fra de Chirico, Carrà, Soffici, l'amore per l'Italia si identificava con l'amore appassionato per la classicità. Carrà faceva notare l'influenza esercitata dall'arte italiana su Duerer, Delacroix, Ingres. De Chirico e il fratello Alberto Savinio ponevano la pittura metafisica ai vertici dell'espressione italiana.

Il compositore Alfredo Casella così indicava nel 1918 le "caratteristiche secolari" dello spirito italiano: "grandiosità, robustezza, concisione, sobrietà, semplicità di linee, pienezza plastica ed equilibrio architettonico, vivacità, audacia e instancabile ricerca di novità". Lo stesso Apollinaire, il poeta francese che aveva incarnato la grande spinta avanguardistica d'inizio secolo, affermava il valore della classicità italiana (in Francia il cubismo venne addirittura collegato a una linea ideale che avrebbe congiunto l'epoca gallo-romana a Courbet). Per lo storico Roberto Papini, i fondamenti di un'italianità nell'arte andavano cercati nello spirito architettonico-decorativo di etruschi e romani, concetto rafforzato nel 1927, quando Amedeo Maiuri scoprì a Pompei la Villa dei Misteri, la ricaduta della quale sarebbe stata fortissima sulla pittura. Ed ecco anche il recupero, dal punto di vista sia critico, sia di linguaggio, di Giotto, Piero della Francesca, Paolo Uccello, compiuto da studiosi come Roberto Longhi e Adolfo Venturi e da artisti-scrittori come Carrà e Severini.

Il problema era di rendere la "forma eterna delle cose", di ritornare – affermava Bontempelli – al "sentimento del primordio". Il Novecento doveva aprire un'era nuova, aveva il compito di creare, dopo Classicismo e Cristianesimo-Romanticismo, i miti della Terza Epoca, di narrare l'inizio magico e incantato della storia come "avventuroso miracolo". L'artista *Neofita* che si spoglia degli abiti vecchi era tema espresso con frequenza soprattutto nell'ambito della Scuola Romana e dallo scultore Mirko Basaldella. Le immagini di diluvi battesimali sorvolati da angeli salvatori e vendicatori e da iniziazioni catecumenali contraddistinsero Angillo Modotto e lo stesso Grassi.

L'arte accoglieva il sentimento dell'eterno. Diffusi i richiami al sacro, al senso della trascendenza, al concetto di anima, a una spiritualità intesa variamente, in senso confessionale o laico, teista o panteista. In tale prospettiva rientrava il rapporto di comunanza intellettuale che legò Gino Severini, durante il lungo soggiorno francese, al filosofo neotomista Jacques Maritain. L'eco di questo rapporto arrivò in Friuli e influenzò Grassi proprio attraverso Modotto. Nell'impianto allegorico delle opere, frequenti apparivano le citazioni bibliche. Le versioni dell'episodio *Tobia e l'Angelo* – cui si ricollegano le diverse raffigurazioni di *Ragazzo con pesce* di Mirko e Dino Basaldella e il quadro di Felice Carena nell'udinese Collezione Astaldi – alludono alla resurrezione del corpo e a



Canale veneziano n. 2, 1926. Olio su cartone cm. 30 x 28. Collezione Maria Grassi Flaibani.

un simbolico emblematico recupero della “capacità di vedere”. Altri richiami biblici erano quelli del *Figliol prodigo*, a esprimere l’idea del ritorno, e del *Cantico dei cantici*, un tema caro, fra l’altro, al friulano-triestino Marcello Mascherini.

Ritorno degli archetipi

L’aspirazione all’eterno, la diffusa attenzione spirituale, favorirono un riavvicinamento a Platone. Per restare sempre nell’area friulano-giuliana, si pensi al platonismo “apolineo” di Carlo Sbisà e a quello “orfico” di Arturo Nathan. Del filosofo greco era condivisa la concezione del mondo secondo la quale ogni cosa, come noi la vediamo e la

sentiamo, è il riflesso di un *eidos*, di un'idea immutabile collocata nei cieli dell'iperuranio. L'idealismo platonico confluiva nel richiamo alle concezioni neoplatoniche del Rinascimento e alle teorizzazioni dell'umanista Luca Pacioli, accolte da Severini e riprese da Modotto e Grassi.

L'arte recuperava l'archetipo. "L'idea è madre delle forme", sosteneva Carrà, il cui rifarsi alla gravità giottesca esprimeva situazioni d'incantamento, di silenzio magico, di misteriosa attesa. La pittura si faceva immagine dell' "eterno reale" e il mestiere diventava l'aspetto razionale e trasmissibile dell'arte. L'arte, perciò, era una forma di artigianato superiore: così la intendevano i grandi del Rinascimento, affermava Casella.

Nel disegno, che prelude a una costruzione nitida, a una compatta volumetria, si riconosceva la dimensione eterna delle cose. Si parlava di valori plastici, corrispondenti ai "valori tattili" di cui teorizzò, per la pittura rinascimentale, il critico Bernard Berenson. Architetti e ingegneri divennero la metafora stessa dell'artista, come appare dalle opere di Carrà, dai *Ritratti* possenti di Mario Sironi, o a da quelli chiusi in cifre di ideale armonia di Sbisà. Negli stessi anni Paul Valéry tesseva l'elogio dell'architettura in *Eupalinos ou l'Architecte* e nel poemetto *Cimitero marino* cantava il profondo enigma del paesaggio mediterraneo. Il clima del Novecento, dunque, permeò in modo unitario tutta la cultura italiana, trovando riscontri e corrispondenze fertili nel resto d'Europa.

Nel Novecento coesistevano due anime: quella espressa da Bontempelli e quella alla base delle prolusioni teoriche della Sarfatti. Bontempelli contrapponeva alla trasfigurazione rievocatrice d'una realtà proiettata nel passato, che aveva trovato in d'Annunzio il suo ultimo cantore, una forma germinante, a un'esistenza permeata dalla nostalgia l'atto schietto del pioniere, alla "fantasia del ricordo" la "fantasia dell'inaugurazione. Era la realtà sola a porre il mito di se stessa, in una dimensione che, in quanto magica, liberata cioè dalla contingenza, rendeva possibile una comunicazione universale. È comprensibile come su una siffatta posizione confluissero artisti che avevano prima aderito alla pittura metafisica, tra i quali c'era Carrà.

Per la Sarfatti, invece, il ritorno all'ordine espresso dal Novecento andava attuato attraverso l'esaltazione della classicità italiana soprattutto quattro-cinquecentesca che assumeva, essa stessa, il valore di mito atemporale finendo per confondersi, a volte, con il *revival* nostalgico. Affermava la scrittrice: "Creare ad ogni grande epoca un ideale di bellezza atipico, fuori dalla labile realtà, immortalmente vero, è compito mediterraneo, che fu egizio ed ellenico e poi italico".

Le scuole regionali

La parabola del nucleo storico si concluse all'inizio degli anni Trenta. Poi il movimento – ma sarebbe più esatto parlare di "clima" – da un lato si accademicizzò, dall'altro trasse nuove linfe nell'articolazione delle scuole regionali che svolsero, all'interno del complesso e composito "fenomeno" espressivo, funzioni di dialettica innovativa, senza

però rompere nella sostanza – pur richiamandosi polemicamente a fonti diverse – l'unità generale del “sistema”.

I *Sei* di Torino – Nicola Galanté, Francesco Menzio, Enrico Paulucci, Jessie Boswell, Carlo Levi, Gigi Chessa, ai quali si aggiunse l'isontino Luigi Spazzapan – raccolti intorno a Felice Casorati e nutriti delle idee liberali di Piero Gobetti e delle teorizzazioni del critico Edoardo Persico, recuperarono con intendimenti programmatici le “arie” dell'impressionismo francese.

I *Chiaristi* milanesi – Angelo Del Bon, Umberto Lilloni, Francesco De Rocchi, Cristoforo De Amicis, Attilio Alfieri e Adriano Spilimbergo, discendente da nobile famiglia friulana – puntarono, con atteggiamento antiplastico, su soluzioni intrise di luce.

La *Scuola romana* di Scipione, Mafai, Antonietta Raphael Mafai, Cagli, Pirandello, Fazzini, Mazzacurati, Leoncillo, e dove confluirono Afro e Miko Basaldella, pur partecipando ai presupposti teorici novecentisti riguardanti la costruzione di un'epoca nuova, maturò una forte, drammatica, “selvaggia” connotazione espressionista, risalendo alle fonti del Greco e a un visionario, esasperato “seicentismo” barocco costitutivo dell'identità romana.

Gli *Astratti* della galleria milanese “Il Milione” e del gruppo di Como – Oreste Bogliardi, Gino Ghiringhelli, Mauro Reggiani, Alberto Magnelli, Osvaldo Licini, Atanasio Soldati, Mario Radice, Manlio Rho, Carla Badiali, Bruno Cassinari, Carla Prina, Aristide Bianchi – si collocarono sull'ala razionalista del Novecento e non furono per niente contrastati o ignorati dal potere – come è stato scritto – tanto è vero, a esempio, che Radice realizzò la decorazione astratta per la *Casa del Fascio* di Como, capolavoro architettonico di Terragni.

L'unico vero gruppo di decisa opposizione al regime, anche in senso politico, fu *Corrente*, fondato nel 1938 da Ernesto Treccani. Vi aderirono, fra l'altro, i giovani Renato Guttuso, Renato Birolli, Aligi Sassu, Ennio Morlotti, Bruno Cassinari, Giuseppe Migneco, Emilio Vedova, Giuseppe Mucchi, Arnaldo Badodi, Luigi Broggin, Sandro Cherchi. Il distacco di una parte del mondo artistico italiano dal regime fascista avvenne proprio in quell'anno, con l'emanazione delle leggi razziali.

La Scuola friulana d'avanguardia

Nell'ambito delle scuole regionali novecentiste si colloca la *Scuola friulana d'avanguardia*. Purtroppo la storia e la critica l'hanno pressoché ignorata a livello nazionale (salvo alcune parziali rivalutazioni circoscritte peraltro all'ambito locale). È stata “dimenticata” non per valutazioni di qualità.

La coesione del gruppo durò poco. Udine, inoltre, si trovava fuori dai grandi circuiti, era provincia emarginata e culturalmente piuttosto arretrata. E tuttavia i fermenti creativi dei giovani si aprivano in modo originale alle ricerche e alle espressioni più vive. Si potrebbero tracciare interessanti paralleli fra quanto si andava facendo alla fine degli anni Venti in Friuli e quanto avveniva nel resto d'Italia. Le opere dei friulani non erano



Bozzetto per l'affresco degli artigiani, n. 1, 1930. China e olio su cartone cm. 25 x 10. Collezione Maria Grassi Flaibani.

“calchi”; nascevano in tempo reale dal clima culturale del Paese con punte di sperimentalismo avanzato. Ma proprio per la condizione socio-economica e per il decentramento geografico, degli artisti udinesi – privi del sostegno di un mercato e di mezzi di comunicazione che diffondessero all'esterno il loro lavoro – non si parlava. Si parlò dei Basaldella, e soprattutto di Afro e di Mirko, quando si trasferirono a Roma.

Il primo atto del gruppo fu la mostra inaugurata il 18 ottobre 1928 nel salone dell'udinese Palazzo Chiesa. Raccoglieva gli artisti rifiutati alla seconda Biennale Friulana d'Arte, inaugurata poche settimane prima nella sede del Ginnasio-Liceo Stellini. La presentazione in catalogo era del critico Ugo Nebbia, assertore entusiasta dell'apertura della Biennale veneziana alle sperimentazioni e favorevole ai giovani di Ca' Pesaro.

Alla rassegna, i cui rivoluzionari caratteri di novità e di rottura scandalizzarono i benpensanti adagiati ancora sui manierismi ottocenteschi di un'arte accademica borghese, parteciparono Modotto, Alessandro Filipponi, Afro, Mirko e Dino Basaldella. Grassi, pur essendo in piena sintonia con il gruppo, espose alla seconda Biennale Friulana insieme a Fred Pittino, che faceva a sua volta parte della pattuglia di giovani.

Fondatore della *Scuola* Modotto, il più anziano e colto, diplomatosi pochi mesi prima a Brera, dove aveva conosciuto Sassu, Birolli, Munari, Ghiringhelli; nel 1927 e nello stesso 1928 aveva esposto, insieme a Pittino, Filipponi, Grassi, alla Bevilacqua La Masa, punto di riferimento nell'Italia nord-orientale del dibattito artistico innovatore; in un diario molto polemico nei confronti dei compagni rivendicò il suo primato. Il diario resta documento significativo dei rapporti vivacemente dialettici all'interno del movimento, non configurabile quindi in termini omogenei.

Nel dicembre 1929-gennaio 1930 nella taverna del cinema Eden espose con Pittino lo scultore Max Piccini. Poco dopo la chiusura della mostra il cenacolo si sciolse. Il desiderio di aggiornamento e di esperienze più dirette e vissute spinse Afro, e Dino (per un breve periodo quest'ultimo, rimasto sempre legato al Friuli) a Roma, Mirko a Milano, Modotto a Parigi e poi a Roma. Grassi faceva la spola tra Udine e Milano e nel capoluogo lombardo si trasferì Pittino. Filipponi, dopo un breve soggiorno nella capitale, morì nel 1931; il tempo breve della vita gli impedì di sviluppare le folgoranti intuizioni espressioniste antipatrici di un modo nuovo, tormentato e moderno, di guardare alle cose.

Collante della *Scuola friulana d'avanguardia* era stato, secondo il giudizio di Arturo Manzano, il rifiuto della “filologia del colore locale”. Al venezianismo di maniera della vecchia guardia, ferma ancora alla nobile, ma superata retorica celebrativa, alla “villotta” figurata e al lirismo campestre, i giovani contrapposero un discorso maturato sulle riviste, nei viaggi, nei soggiorni sempre più frequenti a Milano e a Roma. Il mondo andava molto al di là della Livenza e della stessa Venezia, dove quasi tutti riceverono la prima formazione, e il Novecento venne accolto come un'autentica novità che, nell'asciutta semplicità figurale assunta secondo la loro interpretazione, si contrapponeva al concetto di “bel dipingere” dei pittori udinesi di maggior prestigio, alcuni dei quali addirittura erano rimasti fermi a prima dell'Impressionismo.

Il Novecento friulano imboccava dunque una strada “barbara”, inclinava verso

rottore di timbro espressionista. La sintesi espressiva veniva perseguita attraverso larghe masse di colore giustapposte e un linguaggio primitivo, aspro. I riferimenti andavano dal "metafisico" Piero della Francesca ai *fauves*, dalle influenze del cubismo e del futurismo a una torva epicità sironiana. I temi oscillavano fra una sorta di riflessione drammatica, "lignea", sulla realtà delle periferie urbane e suggestioni letterarie. Pitture e sculture sgorgavano dalle frammentarie, fuggevoli intuizioni del sentimento, permeate di forti componenti mistico-filosofiche. Alle ferme e allucinate scenografie urbane e neoclassiche di de Chirico i friulani sostituivano, germinate da una cultura fortemente sostanziata di umori rurali, ondegianti instabili prospettive di ruderi e allegorie medievali; la stessa classicità era vista nell'ottica medievale e campestre della *rovina*.

Non è da meravigliarsi se il gusto ufficiale friulano, che aveva bollato i "rivoluzionari", passò qualche anno dopo dall'accademia ottocentesca e dal provincialismo bozzettistico al conservatorismo novecentista il quale, per essere diverso e aggiornato, offriva la piacevole illusione di stare al passo con i tempi.

Una madre regina di Saba

Per Grassi l'arte del Novecento significava soprattutto un contributo dell'arte nazionale alla cultura europea. Egli non pensava a preclusioni isolazionistiche. E il contributo si esprimeva in una rivalutazione della forma bloccata, aspra, primitiva.

Si osservi l'*Autoritratto giovanile* (olio su cartone, 1928), in cui l'intensità profonda dello sguardo è evidenziata dal modellato plastico dei piani facciali, rilevato da una pennellata grassa, martellata dal ritmo semicircolare convergente verso l'interno delle ombreggiature. Il lieve sorriso di sicurezza che sfiora le labbra, l'asciuttezza dei lineamenti, rivelano un temperamento deciso, aperto audacemente alle novità, proteso in una tensione di ricerca e di conquista con un'espressione romantica di sfida al mondo. La dominante cromatica rosa-ocra evidenzia la tonalità scura delle pupille, ripresa dall'arcata sopraciliare. Proprio da questo contrasto il personaggio acquista psicologica vivezza e si arricchisce di risonanze interiori che affiorano dall'occhio penetrante e scrutatore.

In *Ritratto d'uomo* (olio su tela, 1929) lo sfondo della fornace, probabilmente aggiunto in un momento successivo, conferisce al profilo del volto asciutto e fortemente chiaroscurato un'epicità sironiana.

Dello stesso anno è anche la *Scala a chiocciola* (olio su tela): un ambiente angusto e profondo inquadrato dall'alto secondo una prospettiva diagonale d'instabile equilibrio da frana imminente, una scaletta a chiocciola avvolta intorno a un pilastro centrale bruno-terracotta che fa da perno a tutta la composizione; parallela al pilastro ancorato alla parete da una travatura marron una figura umana, a sinistra, dello stesso colore. Il terzo personaggio è una brocca azzurro-luminescente, sulla destra, che viene a disegnare, se unita con linee ideali alle altre due figure, un triangolo. La semplificazione arcaica delle superfici, la spoliatura operata sull'oggetto riportato alla sua forma essenziale, il



Il rancio, 1931. Olio su tela cm 200 x 200. Collezione Libero Grassi.

colore denso, terroso, plastico, steso a rapidi picchietti grumosi, richiamano il novecentismo "magico" di un Carrà. E tuttavia lo scorcio violento dell'immagine, l'accentuazione dinamica della scalinata a spirale, alludono alle sintesi spazio-temporali futuriste e ai vortici espressionisti sperimentati, soprattutto, nelle scenografie del cinema muto tedesco. Nel vuoto del cubicolo il pittore sembra fermare la sensazione angosciata di un'eco rimbombante di passi. L'ambiguità fra realtà e sogno si risolverà, pochi anni dopo, in direzione del sogno.



Il barcone, 1932. China e olio su compensato cm 25,5 x 32,5. Collezione Maria Grassi Flaibani.

Ma è soprattutto nel *Rancio* (olio su tela, 1931) e nel *Bersagliere* (olio su compensato, 1931), dipinti durante il servizio militare prestato fra Milano e Palermo, che il novecentismo di Grassi, con la sua forza rude, urta il senso comune del bello inteso come aggraziato, per dare della bellezza una definizione molto diversa, di saldezza morale, di rilievo plastico, di sintesi e di emotività formale. Nel *Bersagliere* l'immagine si impone su un fondo scuro, ruvida, monumentale, bloccata e solenne nella sua durezza. La si direbbe dirozzata con l'accetta e proprio da questa semplificazione audace e coraggiosa acquista un'incombente grandiosità e una dimensione nazional-popolare "naturalmente" gramsciana. Il colore è greve, addirittura fangoso nel fondo scuro, opaco nel grigio-verde della divisa, per brillare invece nel rosso-cupo del fez e nel blu cangiante del nappino. Il critico Arturo Manzano scrisse di "castità morale" e di "rudezza selvatica". L'atteggiamento del personaggio, che tiene religiosamente fra le mani il vasetto con una piantina grassa, anticipa l'aura incantata delle tele successive, operando una decisa rottura col senso comune. Se c'è un pittore al quale questo *Bersagliere* potrebbe stilisticamente riferirsi, esso non può chiamarsi che Rosai.

Dietro le due coppie di soldati che si fronteggiano secondo una compatta sintesi architettonica nel *Rancio* il pittore scopre un'umanità dimessa, ripiegata su se stessa in un momento di abbandono, vista con una sorta di *pietas*. Ne esce l'immagine di un'Italia arcaica, affondata nella malinconia disarmata degli umili. I parallelismi tra figure e muro di fondo bloccano l'articolazione strutturale. Le cromie sono spente, plastiche, di un Masaccio interpretato secondo le astratte volumetrie di Carrà.

Alla serena, aristocratica armonia quattrocentesca, all'assorta fermezza di Piero della Francesca delle *Storie di Salomone e della Regina di Saba* e della *Madonna di Senigallia* si ispira il *Ritratto della madre* (1932). Il cartone è la distaccata meditazione su una forma solenne ridotta ai termini essenziali. Il volto, chiuso dalla calotta bianca, è un "prisma di spazio" le cui facce sono date dall'aggettare degli zigomi, dal grigio-incarnato del naso, dall'azzurro-grigio delle sopracciglia. Il vibrare della vita nel personaggio attraverso la pacata intensità espressiva dello sguardo è rilevato dalla definizione astratta dei volumi, nitidi come cristalli, dei quali i colori luminosi e fini accentuano la cubica spazialità. Seguendo il dettato di Piero, anche il giovane pittore friulano s'impegna a rendere la figura umana "una rivelazione della identità assoluta di spazio geometrico e luce", come osservò Giulio Carlo Argan.

L'intuizione del bello

Oltre che protagonista del rinnovamento pittorico, Grassi fu anche il teorico della *Scuola friulana d'avanguardia*. Affrontando i problemi dell'arte contemporanea nelle presentazioni ai cataloghi di mostre e nelle note sulla stampa – *Giornale del Friuli*, *Il Popolo del Friuli*, *L'Avvenire d'Italia* – prendeva posizioni decise a favore dell'avanguardia ed esprimeva le concezioni estetiche alle quali si manteneva fedele con l'opera oltre che con gli scritti. Recensiva le Biennali veneziane; negli articoli sulle rassegne sindacali si soffermava con fervore sugli autori delle nuove generazioni e peraltro, con quell'equilibrio di giudizio che fu una costante della sua personalità, valutava serenamente anche il lavoro degli anziani; stilava profili critici degli amici; si dedicava allo studio dell'arte friulana del Quattro e Cinquecento, le cui opere, nelle sue lucide analisi, veniva inquadrare quali gemme preziose del paesaggio naturale, descritto con vivi accenti pittorici; faceva conoscere le correnti intellettuali che caratterizzavano il secolo, l'eco delle quali stentava a raggiungere il Friuli. Parlare a Udine di futurismo, cubismo, pittura metafisica, surrealismo era parlare al deserto e l'unica reazione – se reazione si manifestava – era d'irrisione.

L'artista a lui più vicino per consonanze ideali e stilistiche era Modotto (1900 – 1968). Attraverso l'eco e gli spezzoni di favole cortesi Modotto lasciava affiorare ancestrali angosce e l'intelaiatura letteraria appariva come bloccata in una franante instabilità. Nell'*Archeologo*, in *Cavallo e colonnato*, *Figura e due torri*, *Due figure*, del 1931, in *Gorgo e Cavallo e cavaliere*, del 1932, in *Paesaggio con vela* (1933), sull'accavallarsi pencolante di castelli, torri merlate, cortine murarie, ammattonati, fiumi dalle correnti fatalmente impetuose ed "eterno", condotti con un segno a reticolo, a schegge, a pulviscoli come



Ritratto della madre, 1932. China e olio su cartone cm 35 x 24. Collezione Maria Grassi Flaibani.

trapunti da pruni, si stagliano metafisici eroi senza volto chiusi in misteriosi silenzi, perduti in un'aura enigmatica e indeterminata di mistica fantasia, di remota leggenda intellettuale, figure di un'umanità che rivendica primordiali innocenze. Come se il pittore, ribaltando i medievalismi di cartapesta di Sem Benelli e dei film "storici" dell'epoca, intendesse mettere a nudo le reali inquietudini nascoste dietro a quegli apparati scenografici.

Severini, in occasione della personale dell'artista udinese alla parigina Galleria Bonaparte, nel 1932, parlò di cubismo; ma si trattava di un cubismo particolarissimo, mosso da una tessitura cromatica divisionista, scandita araldicamente in arcane e ieratiche sospensioni. Il pittore friulano piegava lo spiritualismo severiniano, alimentato dalla filosofia di Maritain, a una rusticità d'ascendenza friulana, inverando nella contemporaneità l'immobilità assente delle statue lignee allineate nei politici dei maestri tolmezzini.

Oltre all'Accademia di Brera, Modotto aveva frequentato quelle di Venezia e Firenze. Dal 1930 al 1933 visse a Parigi; intesse relazioni con Tozzi, de Pisis, Guillaume, Savinio, Campigli, Prampolini. Da Severini assorbì il geometrismo cézanniano, il fluire di ormai lontani dinamismi alla Boccioni passati per soluzioni "puntilliste", il recupero di un medioevo surreale e la ricetta "magica" del cubismo sintetico. Nel 1932 espose a Costantinopoli e a Mosca, nel 1933 a San Francisco. Rientrato in Italia si stabilì a Roma. Nel 1934 fu presente alla Galleria Sabatello nella mostra della *Scuola friulana d'avanguardia*, ottenendo valutazioni contrastanti dalla critica. Nel 1935 partecipò alla seconda Quadriennale (fu presente anche alla terza e alla quarta). La sua tavolozza si ammorbidì, memore della giorgioniana *Tempesta* e del tonalismo veneto, la cui freschezza venne inserita sul cromatismo incandescente della *Scuola romana*.

Nonostante talune analogie iconografiche, Grassi appare profondamente diverso dall'amico. Fu comunque Modotto a parlargli delle "arie francesi", che in un temperamento incline alla speculazione letteraria e filosofica, strettamente connessa all'espressione figurale, trovarono facile terreno di coltura.

Non è quindi un caso se proprio a Modotto, alle sue passioni mistico-romantiche, Grassi dedicò nel 1934 un ampio scritto che si traduceva in manifesto programmatico del proprio modo di concepire la pittura.

Grassi loda la forma "così ben ambientata tra architetture medioevali che sorgon da cortine d'acqua nelle lontane notti del tropico, ripetendo l'avventura di Colombo senza mai trovare la terra nuova. È il mille finemondo che inghiotte le torri e lancia cavalieri bianchi alla ricerca della Rosa di Gerico in premio delle loro virtù, sogni disperati che lasciano fantasmi pallidi agitarsi contro le pareti scure, nel tentativo di evasione".

A interessarlo è la visione interiore. "Comprendere e amare non è certamente vedere e riprodurre", e aggiunge: "A chi crede ancora nell'imitazione della natura è facile far notare che se questa natura è stata ordinata dal Creatore, essa è inscindibile e l'armonia si ritrova solamente nella sua concretezza. L'artista crea un'armonia produttrice di un'altra natura che possiede tutte le sue qualità di uomo creatore".

Di Modotto mette in rilievo la forma lineare e rigida, quasi geometrica, l'applicazione di certe regole d'equilibrio nel suo approfittare degli "insegnamenti del cubismo per

armonizzare le composizioni in modo che la superficie dominata raggiunga anche quel parallelismo geometrico e architettonico compendiato nelle leggi del *numero d'oro* pervenuteci dagli studiosi umanisti e nel *Divina Proportione* di fra' Luca Paciolo", l'inquieto francescano matematico e amico dei pittori, appassionato propagandista della cultura scientifica applicata anche alle arti, strettamente legato a Leonardo da Vinci, che nelle ricerche sui corpi geometrici regolari, esaltati platonicamente nella loro ideale purezza come archetipi di tutti gli altri corpi dipendenti, e nella teorizzazione della "sezione aurea" (e cioè dei rapporti fra il lato e la diagonale del pentagono e fra la diagonale e il lato del quadrato) aveva portato un forte interesse filosofico e religioso. In un ritratto conservato al Museo napoletano di Capodimonte il pittore Jacopo de' Barbari lo presentò – ha scritto Antonio Paolucci – quale "perfetta personificazione della scienza intesa come filosofica speculazione, come liturgia e come religione. La sua lezione *ex cathedra* sui corpi regolari ha la solennità che di solito caratterizza le azioni e i gesti del rito". Secondo le sue teorie la lista dei pittori "famosi e supremi che danno immagine alla visione prospettica, limitata a una decina di nomi eccellenti, poneva a "maestro dei maestri" Piero della Francesca, "el monarcha ai tempi nostri de la pictura".

Tornando a Grassi, dell'amico Modotto egli mostra di amare, soprattutto, la qualità che – spiega – "è spiritualità eterna e costante dell'uomo che esce disinteressata e non può essere oppressa, anzi dall'uomo stesso va curata e alimentata perché questa sostanza è amare, credere, ecc., che in arte si traduce in bellezza col raffronto della bontà nell'etica".

Il discorso svolto da Grassi sulla traccia di Maritain, il filosofo al quale anch'egli guardava con particolare interesse, doveva presupporre nell'osservatore la conoscenza "delle regole del procedimento, delle difficoltà dell'arte e soprattutto del fine perseguito dall'artista e delle sue intenzioni". Occorreva dunque una preparazione nell'osservatore stesso, che non poteva adagiarsi nel comodo rifugio del luogo comune accettato per tradizione, ma doveva maturare in sé le condizioni che lo mettessero in grado di ricevere – come scriveva Maritain – "per mezzo dell'intuizione sensibile la chiarezza intelligibile emanata dall'opera e scorgere così spontaneamente la bellezza di questa". Una tale posizione smuoveva gli atteggiamenti passivi e impigriti e sollecitava l'intelligenza del riguardante (o del fruitore, come si direbbe oggi).

Nello stile del Novecento Grassi trovò dunque la risposta alle proprie istintive esigenze di linguaggio. La squadratura dei piani, la spoliatura quasi geometrica dei volumi compiute da Carrà e da Sironi soddisfacevano il bisogno di plasticità proprio anche del nostro pittore, bisogno che traduceva figurativamente l'aspirazione innata a un sistema ideale di certezze morali, all'esigenza di superamento del dato fenomenico per cogliere l'essenza del reale.

Ma se il Novecento interessava Grassi per i suoi valori di ricostruzione del linguaggio pittorico, gli forniva soltanto parzialmente la risposta agli interrogativi di fondo sull'arte. Personalità romanticamente tesa nella continua ricerca sempre insoddisfatta delle posizioni raggiunte, il giovane friulano non poteva adagiarsi sulle formule e sulle accademie. E quello che, al suo apparire, era stato definito il "Dolce stil novo" rischiava di



Tenda rossa, 1932. Tempera su compensato cm 72 x 51. Collezione Libero Grassi.

prendere la strada dell'accademismo, fino a impelagarsi in alcuni casi nel vicolo cieco della retorica ufficiale. "Novecento parola che ormai più nulla definisce in arte", egli afferma già nel 1928.

Il movimento, a giudizio di Grassi, così come tutti gli altri "ismi" che si erano proposti un rinnovamento del linguaggio artistico, se aveva avuto il merito di favorire una rimeditazione sugli strumenti stilistici, non aiutava a penetrare il concetto metafisico del bello. Invece per l'artista friulano il linguaggio era solo un mezzo che permetteva di evidenziare con chiarezza i caratteri della bellezza, "quali l'ordine, la simmetria, la proporzione, ecc.". Ma la bellezza, e cioè la "forma delle cose", deve essere sostanziata da un senso ideale che è nell'individuo" e che, perciò, "sta oltre la realtà che è nella natura: è una bellezza morale ed espressiva la quale vive tanto più nell'architettura e nella musica, in quanto né l'architettura ha modelli da imitare, né la musica a rigore ha suoni da copiare: questa mancanza deve sostituirsi coi simboli di una forma che è tutta creazione personale".

"Il bello, come la virtù o la morale, è un concetto astratto – scriveva in *Prefazione a una mostra* – rientra, cioè, in una concezione trascendentale e il discernimento di esso nell'arte dipende dall'intelletto dell'artista, che primo lo scopre e quindi si rifrange sull'intelligenza dell'osservatore che più è conscia delle regole, dei procedimenti, delle difficoltà dell'artista e delle sue intenzioni e meglio essa è preparata a ricevere in sé, per mezzo dell'intuizione sensibile, la chiarezza intelligibile che emana dall'opera, ed a scorgerne così spontaneamente la bellezza di questa."

"Si dice che l'occhio e l'orecchia si abituano a dei rapporti nuovi. – proseguiva Grassi, citando alcuni passi di *Arte e scolastica* di Maritain – È piuttosto l'intelligenza che li accetta, dal momento in cui essa ha compreso a quale fine, a quale sorte di bellezza, essi sono ordinati".

E tuttavia, a proposito della relazione tra bene e bello, ritenuti dai maestri scolastici attributi di Dio, Grassi rilevava che "se veramente tale relazione esiste essa non va considerata unicamente in rapporto alla morale, ma per l'artista deve riferirsi all'arte". All'artista, insomma, "è necessario un bene rivolto all'opera da farsi, e non rivolto alla morale, che è propria dei santi".

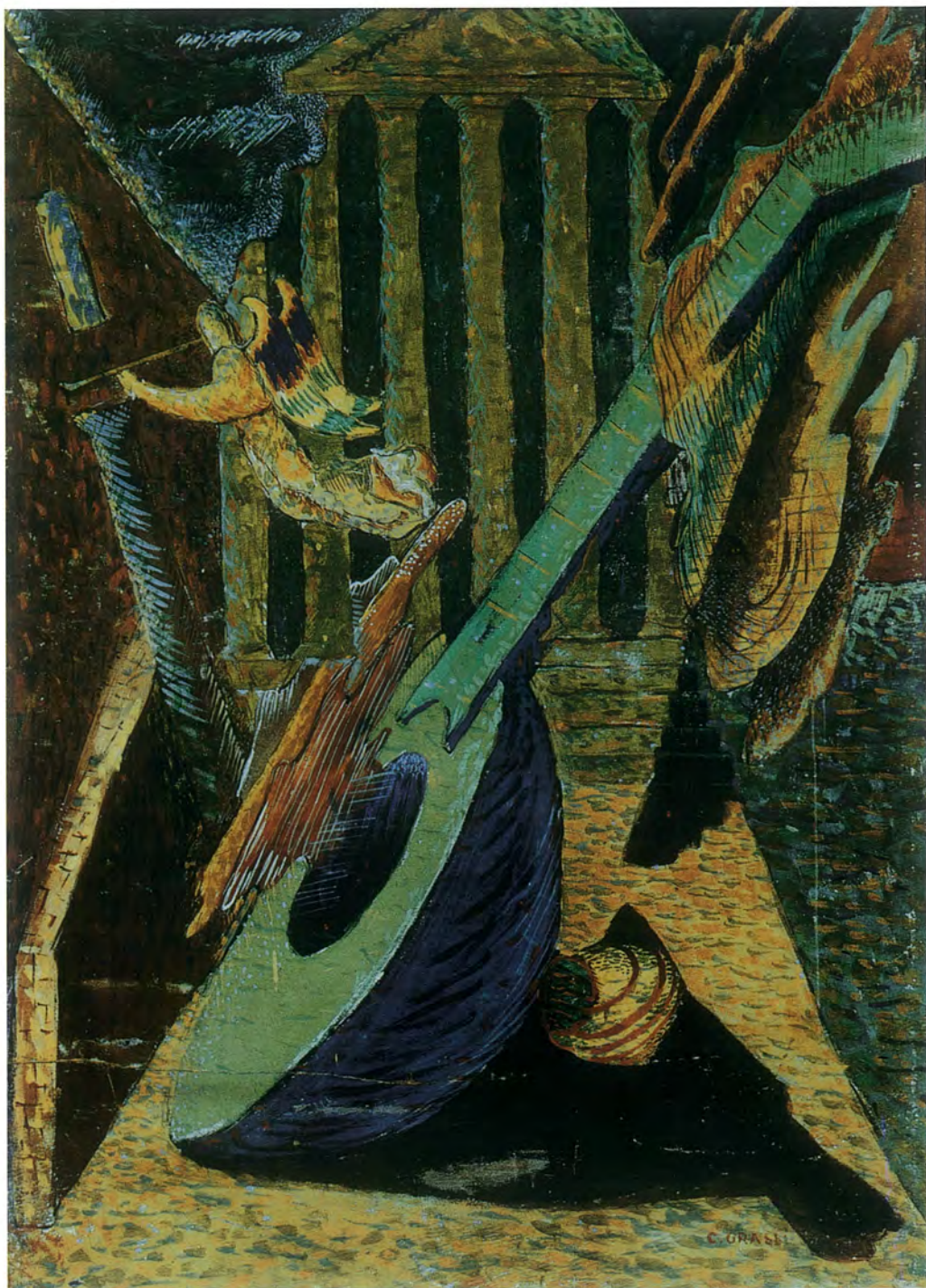
Concetti siffatti, di un'arte intesa come creazione autonoma dell'io, svincolata dalle leggi d'imitazione della realtà – concetti che echeggiavano le teorie di Kandinskij e di Klee e si proiettavano dunque su ampi scenari europei – dovevano suonare scandalosamente nuovi e rivoluzionari nell'angusto mondo friulano.

Paesaggi come forme

Grassi esordì giovanissimo, e con successo, alla Mostra Giorgioniana di Udine nel 1925. Ottenne un premio per pittura e disegno e un premio per la progettazione di oggetti e di mobili. Nella stessa mostra era stato premiato anche Modotto. Negli anni 1926, 1932 e 1933 fu ospitato a Venezia alle mostre dell'Opera Bevilacqua La Masa, glo-



L'Angelo vendicatore, 1933. Tempera su carta cm 80 x 60. Collezione Piero Zanfagnini.



Musica sacra, 1933. Tempera su compensato cm 70 x 50. Collezione Civici Musei Udine.

riosa Fondazione che favoriva il "lancio" di numerosi giovani. Nel 1930 presentò a Milano quindici quadri, insieme a Giacomo Manzù, Aligi Sassu, Gino Pancheri, Giuseppe Occhetti e Nino Strada. Nell'introduzione al catalogo il critico Raffaello Giolli sottolineava in quegli artisti il comune senso di libertà assoluta di sperimentazione, intrecciato all'"ansia di un mistero, al desiderio d'un ignoto, all'ebbrezza di un'avventura senza guide". Una delle composizioni di Grassi, *Pugili*, di cui si è persa traccia, entrò a far parte della collezione della Sarfatti.

Sempre nel capoluogo friulano Candido partecipò alla V Esposizione del Sindacato Fascista Belle Arti della Venezia Giulia, nell'ottobre-novembre 1931. Il regime, inquadrando sindacalmente gli artisti, aveva sostituito le vecchie organizzazioni e si proponeva quale unico promotore di manifestazioni espositive che costituivano un importante trampolino per i più giovani e una verifica per quelli già affermati.

Nell'estate del 1933 fu presente a Firenze alla prima Mostra Nazionale del Sindacato italiano Belle Arti e nel settembre-ottobre dello stesso anno partecipò a Trieste alla VII Mostra del Sindacato della Venezia.

Nell'ottobre assunse l'incarico di insegnante di disegno nelle scuole d'avviamento professionale di Tarvisio; nel 1936 fu trasferito all'avviamento professionale di Pozzuolo, dove rimase fino al richiamo alle armi pochi mesi prima della dichiarazione di guerra.

Aveva 16 anni Grassi quando dipinse *Dalla mia finestra* (olio su cartone, 1926), presentato nell'aprile dello stesso anno alla Bevilacqua La Masa, come attesta la scheda sul retro: un'impressione dello scorcio prospettico di una strada udinese espressionisticamente concitato, con alcune sgrammaticature che ne accentuano peraltro l'impronta personale. Dello stesso periodo è la poetica riflessione francescana *In convento* (tempera su cartone); rappresenta l'interno d'una cella conventuale dalla cui finestra entra svolazzando uno stormo d'uccelli; sulla nicchia della parete di fondo spicca un grande Crocifisso; sotto il Crocifisso tre fraticelli e una suora stanno raccolti intorno al santo inginocchiato in preghiera.

Gli studi all'Accademia suggerirono a Grassi una serie di piccoli quadri ispirati alla pittura post-impressionista che caratterizzava l'ambiente artistico lagunare. Ma il suo temperamento mal si adattava a percepire gli aerei trapassi atmosferici, le vibrazioni sottili e rarefatte di un'immagine sfaldata nella luce, né si lasciava affascinare dal ribollire d'una materia cromatica umorale, doviziosa e fermentante. Il colore, per lui, aveva soprattutto una funzione di supporto costruttivo, restava sempre un attributo della forma e non avrebbe mai potuto assumere il ruolo principale; per questo, anche nelle opere successive, apparirà sacrificato e talvolta opaco.

La rinuncia alla trama strutturale, alla quale il pittore era costretto dai condizionamenti subiti dalla cultura veneziana (rinuncia, tuttavia, sempre parziale) pregiudicava l'unità organica del lavoro, nel quale i colpi di pennello e le spatolate, alla cui rilevata ed energica intensità l'autore affidava un minimo di esigenza costruttiva, naufragano spesso in balia di se stessi. Indicativi di tali difficoltà sono gli oli su cartone *Canal Grande* (olio su cartone, 1926) e *Ponte di Ognissanti* (olio su cartone, 1928).

In *Canal Grande* i tratti duri di spatola creano una superficie di pigmento nella quale

la luce si solidifica in grumi rilevati che mal si adattano a rendere la trasparenza dell'immagine lagunare, mentre la massa verde dell'albero, al centro, assume pesante consistenza volumetrica. Ne deriva un'impressione d'incertezza e di rigidità. Nei quattro pali collocati in prospettiva, che aprono lo sguardo verso il canale facendo da motivo conduttore dell'immagine, ripreso poi dalle due quinte di case convergenti verso il punto focale della chiesa, si preannuncia peraltro già la presenza dell'impegno a organizzare il quadro intorno a una struttura portante.

Nel *Ponte di Ognissanti* la compattezza compositiva si lascia disintegrare completamente dai trapassi luministici. Resta il disordinato vorticare di pigmenti pietrosi che la campata del ponte non riesce a ricondurre a unità strutturale. Privata di un centro gravitazionale, l'immagine si sfalda in una ridda di tessellature e di arricciature a spatola, sulle quali la luce si rifrange con bizzarri e scomposti effetti.

In *Canale veneziano n. 1* (olio su cartone, 1926) le masse cromatiche, che vorrebbero sfaldarsi nell'onda luminosa, vanno lette soprattutto come suggerimento di volumi. A interessare l'autore, oltre alla coordinazione di linee parallele di case, ringhiera, verzura, muro di cinta del giardino, è sempre la corposità della materia, incombente con tutta la sua "disordinata", "barbara" concretezza anche in quelle zone, come il cielo e il mare, che richiederebbero invece un periodare più tenue e trasparente.

Soltanto quando razionalizza la percezione immediata, inserendola in un'architettura formale "a priori", Candido Grassi si muove con maggiore sicurezza. Così nel superbo blocco di *Campanile con casa rossa* (tempera su compensato, 1926) affacciato sul Canal Grande e panneggiato dall'ampia chioma arborea, dalla punta aguzza del cipresso, da un trasparente intrico di rami. Così l'affastellarsi armonioso di cubi e di prismi – esaltati nelle volumetrie dalla dominante cromatica grigio-sasso – che semplificano elementi edilizi in *Campanile veneziano* (tempera su compensato, 1926 ca.). Così l'infilata massiccia alla Gino Rossi del doppio filare di platani in *La povolade* (olio su cartone, 1926 ca.).

Nel *Canale veneziano n. 2* (olio su cartone, 1926) la composizione divisa in due blocchi – quello superiore della casa e quello inferiore del canale, saldati dalla sagoma della gondola – annulla la profondità dei piani a vantaggio d'una squadrata contrapposizione geometrica. Il colore è steso in maniera uniforme e liscia. I parallelismi orizzontali e verticali creano equilibri simmetrici con effetti di sospensione arcana e un poco surreale.

L'uso del colore in funzione chiaroscurale sussidiaria, per riempire superfici aggettanti linearmente chiuse da un contornato grafico a china, era una cifra linguistica propria di tutti i giovani della *Scuola friulana d'avanguardia*. In Grassi è rinvenibile, oltre che nel già ricordato *Ritratto della madre*, in *Ponte a Venezia* e ne *La chiesa*, in *Alberi*, nel *Barcone*, in *Venezia*.

Nel *Ponte a Venezia* (china e olio su tela, 1928) il senso volumetrico ha modo di modularsi con ampia distensione. Colori bruno terrosi, viola e rossi riempiono gli spazi definiti da una linea di contorno a inchiostro scura e risentita; ciò permette di dare loro consistenza geometrica e solidità strutturale. Con echi indubbi del linguaggio novecentista, la luce-colore volge in valori architettonici la realtà dell'immagine plastica.



Bozzetto per l'affresco degli artigiani, 1935. Tempera su compensato cm 25 x 20. Collezione privata.

Il purismo geometrico si accentua ne *La chiesa* (china e olio su tela, 1928) astraendo dall'immagine le forme assolute e archetipe del cubo, del parallelepipedo e della piramide. L'elemento aneddotico viene sacrificato a un'esigenza di essenzialità. Entro l'incisivo scheletro grafico di spezzoni di rette, il colore riduce intensità e autonomia per servire a un bisogno di compattezza cristallina; ridotto a poche note di grigi e di azzurrini plumbei, accentua la durezza e la regolarità spigolosa dei volumi. Una luce rosata, con venature gialle e verde-chiaro, bagna le cose stagliantisi in un vuoto d'emozioni.

In *Alberi* (china e olio su tela, 1930) l'impressionistica onda vaporosa di verde si organizza sulla direttrice prospettica rappresentata dal triplice filare di tronchi grigio-bruni, che impediscono alla composizione di sfaldarsi e la cui consistenza è sottolineata dal telaio a china.

Tinte fredde danno rilievo volumetrico al *Barcone* (china e olio su compensato, 1932). La poppa del bragozzo è a fasce celesti, rosse e grigie, la nota verde del timone ravviva l'uniformità cromatica e serve a far aggettare il timone stesso. L'effetto di tridimensionalità è accentuato dai pali grigi in primissimo piano, a destra. L'acqua è una superficie grigio-verde giallina senza trasparenze. I riflessi dei pali sull'acqua assumono una dimensione grafica rilevata, assolutamente distinta dal vedutismo post-impressionista veneto, vicina invece alla concreta forza toscana. Lo scheletro della composizione è dato dall'intersecazione diagonale delle assi che uniscono da una parte le due scialuppe parallele al barcone e, dall'altra, il motivo barcone-fiume-pali. La dominante simmetrica introduce dunque l'elemento intellettuale in una composizione che sembrerebbe ispirarsi alla realtà.

Concitato, invece, appare l'intrico di bragozzi, introdotto a sinistra dal primo piano di un timone, in *Venezia* (china e olio su compensato, 1932). La trama verticale delle alberature inquadra sul fondo la massa della Basilica della Salute. La monocromia grigio-verde-blu esalta l'ingorgo dei volumi.

Grassi era anche innamorato del paesaggio friulano. La campagna compare spesso negli scritti giovanili del critico, a inquadrare le opere d'arte che egli amava osservare attentamente durante i "pellegrinaggi" alla scoperta dei "luoghi santi del Friuli", come ha commentato Arturo Manzano.

"Il ponte metallico guarda il suo scheletro nel fiume – che scorre sotto le ghiaie – affiorando a tratti per bere la luce. Dopo il fiume, Valvasone. Imboccati gli archi rossi e gialli del paese, si esce nella campagna ripetendo il giro che conduce alla *roja* tratta dal Tagliamento. Sulla strada tra Arzene e Arzenutto il grigiore dell'intonaco di una piccola chiesa taglia il verde fumoso dei campi, che vanno monotoni intorno. Questa è la terra friulana; nei tempi del medioevo, ricchi d'oro e di mistici manti misteriosi, di torri merlate e di trovieri intenti a cantare canzoni d'amore, un signore di Cuccagna era stato investito di questo feudo dal patriarca Bertrando, con l'obbligo di difender l'argine del fiume", scriveva nel 1933 in *Arzene dipinta*, e alcuni "tocchi" di storia romanticamente trasfigurata richiamano i dipinti dominati da scenografie di torri e templi fissati in prospettive instabili.

Un altro articolo, sull'*Affresco di San Giusto* in Premariacco, così comincia: "Il cam-

panile a vela, diroccato isolato tra il verde, tiene sospese quelle grossi nubi friulane. Gli alti muri perimetrali si annegano in gramigna e granoturco, perdendo calcinacci e pietre tra i campi, come un relitto perde nella bufera brandelli di vela, che dopo il vento giacciono sulle acque". Ancora immagini che Candido sembra aver tratto dai propri quadri o che avrebbero potuto fornire l'idea, o il canovaccio, per altri. Quel campanile a vela diroccato, quei relitti di calcinacci e pietre sparsi fra i campi, quelle nubi "grosse" non fanno pensare all'*Angelo vendicatore*, al *Patrizio veneto* o alle torri silenziose sorvolate dagli angeli fiammeggianti?

Le immagini paesaggistiche di Grassi, invece, sono molto rare e appartengono tutte al periodo giovanile. E ciò diversamente dai suoi compagni della *Scuola friulana d'avanguardia*.

Modotto, Afro, Filipponi, Pittino, Darro Brusini, durante le frequenti gite in bicicletta verso le colline agli inizi della loro carriera, rimediarono il *topos* paesaggistico con frequenza e con una qual omogeneità stilistica. Modotto lo serrava in "brutali" quadrature geometriche, Afro lo tramava sulla memoria delle campagne senesi nell'*Allegoria del Buon Governo* di Ambrogio Lorenzetti e dei dipinti quattrocenteschi di scuola umbra e marchigiana, Filipponi accentuava il taglio spigoloso e drammatico, Pittino lo contemplava con aperture asciutte e severe, Brusini stagliava monumentali cipressi e casolari intagliati geometricamente. E tuttavia, se non fosse per variazioni in alcuni casi molto lievi, i verdi teneri e le ocre, la lucida rigorosa fissità delle gabbie di contorno, la sospesa atmosfera bucolica, potrebbero essere attribuiti a una stessa mano.

I *Paesaggi* di Grassi, invece, si staccano per vibrante e tumultuosa gestualità trattata a macchie, sfregature, colpi di spatola. In *Paesaggio n. 1* (olio su carta, 1930) la lunga pennellata verticale e rilevata fa aggettare il campo giallo di stoppie; la macchia verde-bruno dei due alberi a sinistra e il terzo albero nudo a destra, allungato per tutta l'altezza del foglio, creano un triangolo prospettico e ripartiscono la superficie dell'opera. La composizione non supera il momento illustrativo, nonostante denoti una ricerca di sintesi. Il cielo è reso con lievi velature celeste-verdi e ocre, gialline e rosate, tra le quali, sempre in funzione cromatica, compare il bianco della carta a rendere più vivace la luminosità.

In *Paesaggio n. 2* (china e olio su tela) sul grezzo del supporto di tono ocre usato in funzione coloristica (anche questa è una variante rispetto al resto del gruppo della *Scuola*) la dominante architettonica è data dalla massa rettangolare di grigio-azzurri uniformemente campiti, intorno alla quale guizzano forme arboree tracciate a china e a varie gamme toccate di verdi, violetti, bianchi barbaglianti, buttati giù alla brava. La vivacità luministica e la rapidità ariosa del segno danno al piccolo quadro una fragranza depisiana.

Vicino, invece, alla *koiné* della *Scuola friulana d'avanguardia* appare il linguaggio delle *Nature morte*. La tempera su compensato *Fiori in bicchiere* (1928 ca.), raccoglie forme cilindriche e tronchi di cono, insieme a grandi cartelle squadernate, in uno spazio limpido, definito da colori netti: il grigio-celesti, il riflesso giallo dell'acqua nel bicchiere, il nero-piombo della scatola, il verde della copertina della cartella con l'interno bruno, le



Tromba marina, 1935. Tempera su compensato cm 37 x 29. Collezione Maria Grassi Flaibani.

macchie d'ombra sul muro. Il delizioso rametto di biancospino attenua la stranita rigidità geometrica della composizione, portando una nota di ariosa grazia. L'opera ha più di qualche analogia, non soltanto nella ripresa dall'alto, ma nel complessivo impianto cromatico e strutturale desunto da Piero della Francesca, con la *Natura morta* (olio su tavola, 1928) di Afro, raffigurante un vasetto con la pianta grassa fiorita, una zucca, un coltello da cucina.

A interessare, in tutte queste opere, sono soprattutto i valori tattili cézanniani che fanno sentire le zone cromatiche come forme; e forme sono i tronchi d'albero in prospettiva e i ceppi. "Un paesaggio – scrive il pittore – è lo scopo per un accordo di colori, una figura per l'armonia di masse, contorni marcati per fermare il segno, volumi aumentati e deformati per ottenere il senso plastico".

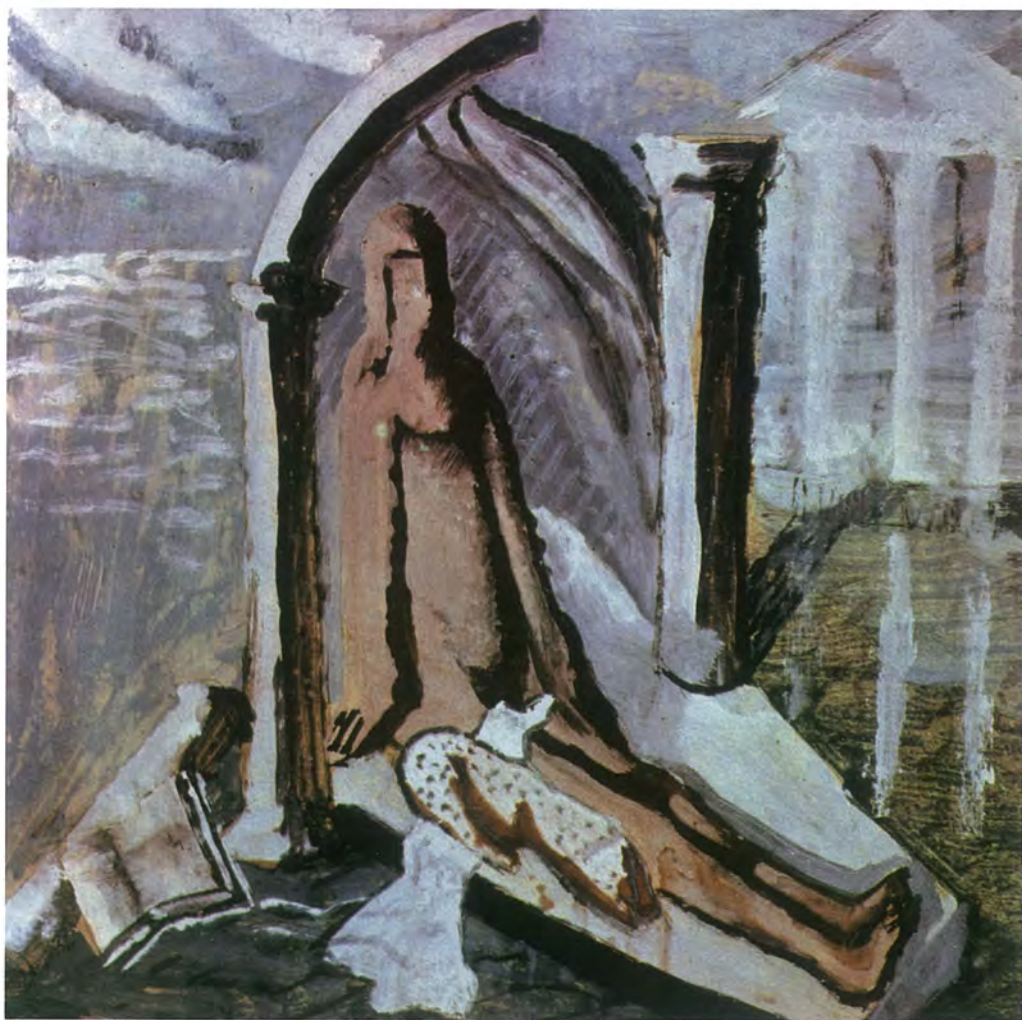
Il sogno è conoscenza

La *Tenda rossa* (tempera su compensato, 1932), è la prima opera in cui compaiono angeli con la spada sguainata e fiammeggiante plananti su complesse scenografie. Le indicazioni prospettiche dedotte dalla realtà e contenute nelle torri, nei panneggi damascati, nelle pavimentazioni e nelle conchiglie, nonostante la loro esattezza, riflettono una spazialità non oggettiva, ma poeticamente immaginaria. La simbologia è ermetica, anche se vi compaiono evidenti riferimenti sessuali – la conchiglia e la spada – che peraltro divengono, secondo James George Frazer, il Graal e la Lancia Sanguinante, assunti da Thomas Eliot nel poemetto *La terra desolata*. È un mondo fittizio di cui il pittore descrive l'apocalisse con fastosità e irruenza. Il colore accostato a rapidi tocchi, assimilabili al divisionismo del "toscano di Parigi" Gino Severini, è magro e aspro. I parallelismi si rincorrono in partizioni ortogonali: la torre-garitta trapassata dalla spada e la linea del tendaggio a destra, l'angelo "svolazzante" a forma di croce, la conchiglia in basso, la cascata che fuoriesce dalla torre, a destra. Le masse pesanti e sassose delle nubi chiudono in alto l'immagine.

Grassi inizia una pittura che è architettura di concetti, creazione autonoma dell'intelligenza priva di riscontri col mondo fenomenico. Alle irruzioni di angeli vendicatori in paesaggi semi sommersi si aggiungono un franare di colonnati classici, voli di colombe su spiagge desolate, concisa maestosità di sublimi scenari arcaici sospesa in un'eco di leggendarie risonanze, profili dai cupi contornati e rocce fantasiose, figure umane quasi informi, ruvidamente dirozzate, stagliantisi in cimiteri marini "di pietra, d'oro / d'alberi cupi, dove / tanto marmo su tante ombre trema".

Come nel poemetto di Paul Valéry, *Il Cimitero marino*, anche per Candido Grassi "il sogno è conoscenza".

In orditure richiamanti talora soluzioni e impalcature cubiste, mandòle attendono di vibrare il loro suono al tocco di mani invisibili, pesci guizzano in anfratti misteriosi drappeggiati da tendaggi, mitici eroi sironiani errano in un Olimpo infranto sospeso in metafisici silenzi, fra inquietanti presenze di ruderi greco-romani, di sassi, di animali favolosi, di tempestose onde marine.



Patrizio veneto, 1935. Tempera su compensato cm 37 x 29. Collezione Civici Musei Udine.

Ne *La musica* (tempera su compensato, 1935) la superficie è ripartita dall'intersezione delle diagonali (nube-angelo suonatore di tromba e conchiglia-liuto) che collegano gli angoli opposti del rettangolo, sezionandolo in quattro triangoli equilateri. Nell'intelaiatura si inscrivono il trapezio bruno-ocra dello spiazzo antistante il tempio classico e il rettangolo bruno-verde del tempio stesso sormontato dal fastigio. Parallela al lato destro del trapezio la colonna in bilico rompe l'equilibrio geometrico, spostando verso destra la gravitazione del quadro, con effetti asincroni che ne accelerano il ritmo. Compagno inoltre l'azzurro "perlino" squillante e limpido del retro del liuto, il verde della parte anteriore dello strumento musicale, il giallo dorato dell'angelo e le taccheg-

giature giallo-verdi sul blu marino dello sfondo, il giallo-arancio e il rosso delle nubi ritagliate come quinte di cartone. Dal gioco delle simmetrie emana un sentimento ineffabile, che sostituisce all'inquietudine delle composizioni metafisiche una rasserenata contemplazione intellettuale di moduli decorativi dell'antichità, inquadrati in un calcolo cubista. Grassi sembra applicare la lezione dei poeti simbolisti circa l'equivalenza fra pittura e musica.

Molteplici suggestioni culturali dimostrano dunque la somma di interessi dell'autore. Esse vanno dalle fantasie mitiche di Arnold Böcklin e dal visionario esoterico allegorismo di William Blake alla contemplazione – in una sorta di sofferta disperazione piuttosto che di ironia – della tragedia dell'uomo moderno, prigioniero di miti inutili ai quali guardare con nostalgica impotenza, tipica di Savinio. Colonne e archi travolti dalle piene sono relitti galleggianti. L'avventura dell'uomo, centro e misura dell'universo, è fragile come i ruderi dei santuari classici, ma come quelle pietre secolari aspira a una memoria di sé che si proietta nell'eternità.

Traspaiono inoltre singolari corrispondenze nell'iconografia e nella grana pittorica opaca, d'affresco, con le opere di datazione contemporanea dello svizzero italiano trapiantato a Parigi Renato Paresce, che probabilmente non fu mai in contatto con Grassi, quasi che entrambi i pittori si fossero resi misteriosamente interpreti di un medesimo clima. Paresce fece parte fra gli anni Venti e Trenta degli *Italiens de Paris*, il gruppo di artisti italiani residenti nella capitale francese composto da Mario Tozzi, de Chirico, Savinio, de Pisis, Severini, Campigli. All'inizio i suoi quadri richiama Cézanne, gli espressionisti, un poco Chagall; poi si orientarono verso uno scenografico lirismo metafisico. Egli emerge, soprattutto, nei *Paesaggi marini* costruiti a sintetiche quinte e tendaggi, con inserti fra il cubista e l'onirico di parti di velieri, di bracci di mare solcati da vele, di manichini senza volto, di gradinate, di facciate di interni di case privi di spessore, simili a sintetici praticabili teatrali, e nelle *Nature morte* come carte da gioco aventi per sfondo agglomerati di edifici ridotti a squadrati volumi. Alcune composizioni citano Severini.

Tornando all'opera di Grassi, pietroso come una statua egizia riletta alla maniera di Sironi il manichino rosato del *Patrizio veneto* (tempera su compensato, 1935), personaggio patetico affiorante, come mummificato, dal ricordo di un mondo di colonne infrante e di templi biancheggiati su lidi abbandonati, siede sul candore di lastre tombali, affacciandosi da una scenografia di rovine bianco-dorate. Solo compagno un cane. Malinconia crepuscolare sottesa da un sottile senso ironico. Solitudine e mistero. Il mare verde-celeste sullo sfondo ha barbagli d'argento. Un coacervo di remote memorie riscoperto nella sua consunzione, il mito velato da una patina dolente. Dietro l'enfasi novecentista viene messo a nudo il malessere di un mondo.

La *Tromba marina* (tempera su compensato, 1935), bloccata in masse pietrose, la cui gravità è accentuata dal colore verde-azzurro sostenuto da una fredda dominante grigiastra, trova singolare coincidenza con la cristallina immobilità di altri versi del *Cimitero marino* di Valéry: "Il mare alza e riscava tombe, le voragini / la medesima acqua colma e scava. / Uomo spregevole, dal cuore che va a picco, / strano ubriaco sperduto sul mare".

Nel *Frammento* (tempera su compensato, 1935) i caratteri sono gli stessi del dipinto precedente. Entrambi, infatti, appartenevano a una medesima composizione, successivamente tagliata. Il mare verde-cilestre, con taccheggiate bianche a indicare i flutti, è il protagonista di questo frammento terminante nella mezza figura umana seduta sulla spiaggia, atteggiata arcaicamente a "faraone egizio". Vi traspare un sentimento di solitudine da "terra desolata" dalla quale, come nel poema eliotiano, è scomparso qualsiasi segno di fertilità. Nell'immobilità atemporale l'autore trova occasione per una riflessione sui destini umani, che sembrerebbe sfociare in un'esperienza di tipo mistico.

Il profilo del *Cavaliere eroico* (tempera su carta, 1935 ca.) sembra citare il *Monumento a Giovanni Acuto* di Paolo Uccello passato per la ferrigna monocromia siro-niana.

Evitando le secche della scenetta di genere, *Bambino con cane* (olio su tela, 1936) arresta l'azione in una sorta di bassorilievo che trattiene il gesto in misura preordinata, in metri obbligati e in tempi prefissi. Il rapporto tra il fanciullo e l'animale, privi di caratterizzazione individuale, manca di causalità, ma non può dirsi occasionale. La sua necessità è intrinseca alla composizione pittorica secondo una corrispondenza cromatica e formale. I volumi si definiscono nella luce, ricca e calda, imponendosi con il loro peso statuario. La sostanza del fanciullo-cariatide si racchiude tutta nella risoluzione plastico-monumentale, lontana dall'ambiguità dei manichini metafisici.

Favole filosofiche

Per Grassi il "senso ideale" dell'opera artistica tendeva, sulla traccia di Maritain, "a raccogliere e a fissare pure intuizioni dello spirito che segnano un prossimo innestarsi di una più profonda fede interiore sulla nostra civiltà meccanizzata e antispirituale", scrisse nel 1936 Arturo Manzano, il primo ad accorgersi – secondo Gianfranco Ellero – della relazione fra la sua pittura e il pensiero del filosofo.

"Se a Udine cubismo, futurismo e surrealismo avessero suscitato qualche interesse e fossero quindi un po' conosciuti, queste pitture non desterebbero tanta viva sorpresa e sarebbero più facilmente comprensibili", osservava il critico, che così proseguiva: "Secondo Maritain, che è il filosofo cui guarda con particolare amore Candido Grassi, l'atto della creazione artistica sarebbe sempre ordinato ad un fine ultimo, vero Dio o falso Dio. L'arte dunque, trascendendo i fatti della vita materiale, dovrebbe arrivare alla glorificazione dell'Ente supremo, che tutto regola e governa. Quest'arte dovrebbe essere arte profondamente religiosa e dovrebbe tendere pertanto, e di fatti tende, a raccogliere e a fissare pure intuizioni dello spirito che segnalano un prossimo innestarsi di una profonda fede interiore sulla nostra civiltà meccanizzata e antispirituale. Chi sa che cosa sono stati cubismo, futurismo, surrealismo e loro derivati, comprende come quest'arte di Grassi sia in netta opposizione ai detti movimenti, anche se con essi può, in qualche momento, avere qualche affinità puramente esterna".

Manzano sottolinea dunque efficacemente la distanza fra i contenuti sviluppati dal



Tempio greco s.d. Tempera su cartone cm 45 x 37. Collezione Libero Grassi.

friulano e le avanguardie storiche. In particolare, se nell'apparenza questa pittura potrebbe essere apparentata al surrealismo per la convergenza sull'assurdo quale fondamento poetico, in realtà niente è più estraneo all'irrazionalismo, all'automatismo, alla liberazione surrealista dell'inconscio, delle allegoriche costruzioni neo-tomiste di Grassi.

Casomai, qualche rapporto è individuabile con l'arte metafisica, quando però si distingue fra la speculazione pura e raggelata, che rifiuta le cose della realtà nell'atto stesso di raffigurarle, di un de Chirico, e anche tra la forma "storica" – come afferma Carlo Giulio Argan – di un Carrà e il carattere plotiniano di itinerario místico verso la Verità proprio delle immagini del pittore udinese.

I suoi quadri della maturità contengono sempre la chiave di un messaggio. L'artista non dimentica il teorico, la speculazione filosofica appare inscindibile dall'espressione figurale. Grassi è un entusiasta, è pieno di idee e desidera rivelarle.

Proprio l'urgenza di formulare concetti lo porta talvolta a sacrificare l'eleganza formale per arrivare a blocchi sintetici di colori foschi, pesanti, trattati a graffiti, a strisci, a lividure improvvise.

Gialli fangosi, ocre, verdi e bruni sporchi danno un tono cupo e angoscioso a *L'angelo vendicatore* (tempera su carta, 1933). L'andamento diagonale, interrotto dal campanile sommerso, porta una nota di tragicità. L'angelo si fa sinuoso come un fantasma. La tessitura del pigmento è elaborata, complessa, a tratteggi, punteggiature, striature. Il decadentismo del pittore udinese accentua la sua radice letteraria. Nel *Salvataggio* (tempera su carta, 1933) simile è il motivo; ma il messaggero celeste proteso verso il bimbo con le braccia alzate, come a proteggerlo dalla caduta sulla cuspide del campanile pencolante nell'acqua, ha una funzione positiva. I colori sono più caldi, dominati dal bruno rossastro del fondo. Sfavillano d'oro le ali angeliche.

Diversi i bozzetti per l'*Affresco degli artigiani*. Sulla facciata laterale della sua casa di Udine, in via de' Rubeis, Grassi aveva dipinto in omaggio al padre un grande affresco, andato perduto, che esaltava il lavoro dell'artigiano. Seguendo le teorie di Severini l'artista friulano riteneva che la decorazione pittorica dovesse assolvere alla duplice finalità di illustrazione e di elemento architettonico.

Nel *Bozzetto n. 1* (china e olio su cartone, 1930) la concezione appartiene ancora al naturalismo gestuale dei *Paesaggi friulani*. Al centro domina il grosso fusto nodoso e biforcuto di un albero che un boscaiolo, sbozzato con intensa forza pittorica, colpisce con l'ascia. Dall'angolo del quadro di sinistra in basso verso l'alto a destra, fino ad arrivare alla metà del cartone segnata dalla linea dell'orizzonte, si sviluppa in diagonale un tronco abbattuto parallelo a una scure infissa all'albero. Il tronco culmina nel motivo appena accennato a inchiostro di un cavalletto da falegname. Al tronco è appoggiata un'altra scure opposta al tronco stesso e parallela a un segno di nube, alla gamba destra del cavalletto e all'ascia del boscaiolo. Il bozzetto, nonostante si tratti di uno studio preparatorio, si presenta come un gioiellino in sé compiuto. Il colore steso a grumi, a macchie, a raschiature sul cartone grezzo ha una squisitezza severa, è agile e nervoso. Sono usati i verdi e taccheggiate di bruni e di celesti che ombreggiano i contorni a china. La lieve sbavatura gialla sulla diramazione dell'albero crea una suggestione di luce. L'armonia tra gabbia grafica e cromatismi introduce una levità accentuata e resa più saporosa dal "non finito".

Nel *Bozzetto n. 2* (tempera su compensato, 1935) il tema viene proiettato sullo schermo della bontempelliana "fantasia inaugurale". I personaggi elevano il momento esi-

stenziale ad archetipo eterno e immutabile. I fusti sfasati delle colonne, il tempio greco distorto, gli altri frammenti architettonici vivono dell'emblematicità del momento e tanto maggiore è la stilizzazione tanto più vibrante sarà il loro messaggio, che avrà l'espressività potente delle alte scogliere morse dal vento e dalle onde. L'arcaico ha la potenzialità germinativa dei sentimenti; il suo mistero si risolve nella storia, ma l'arte ha da restare fuori dagli accadimenti storici per universalizzarsi. Il contornato a segmenti retti e a incroci spigolosi diventa il più adatto a comunicare una magia d'essenzialità, laddove l'eleganza fluente della voluta apparirebbe legata a un'idea di tempo e quindi di modificabilità. L'introduzione di elementi classici non è citazione erudita del passato, si collega istintivamente all'idea di primordio; e il primordio, per la cultura italiana degli anni Venti e Trenta, era strettamente collegato alla radice mediterranea, scabra e solare, dalla quale si voleva far scaturire l'immagine stessa di civiltà. Per questo il tempio sullo sfondo, che con la sua inclinazione in avanti raccoglie le diagonali convergenti, lungi dall'assumere significato di citazione neo-classica, si inquadra in una temperie d'epicità ancestrale di affresco rupestre. Dalla composizione – i cui blu, i celeste-grigio, i rosso-mattone hanno le velature di un antico dipinto diafano e graffiato – emana una potenza monumentale che ricorda i ritmi larghi e incalzanti di Sironi, l'artista che interpretò il Novecento invocando le concezioni grandiose dei primitivi. Le stesse figure dei due artigiani senza volto richiamano la robusta sintesi plastico-architettonica sironiana. Soltanto che alla drammaticità del maestro si sostituisce l'evocazione quasi nostalgica di una radice mitica alla quale l'asciuttezza della tempera conferisce un'aura di millenaria lontananza e, insieme, d'avveniristica presenza, recuperate nella preziosità del frammento. Il messaggio si fa magicamente mediatore tra il mondo delle apparenze sensibili e quello delle pure ipotesi dell'intelletto.

Il *Bozzetto n. 3* (tempera su cartone, 1935) è una semplificazione del precedente: una soltanto la figura umana incrociata con una colonna cadente, tra frammenti di muraglie e di un portale, scorci approssimativi di templi, muretti a secco, nubi sassose, un braccio di fiume. Colori più netti.

I numerosi studi a matita e china su carta dattilografica extra-strong (1935) propongono diverse soluzioni preparatorie al dipinto, con impostazioni sperimentali delle figure umane e mutevoli, in qualche caso labirintiche, prospettive dei colonnati.

Teatrini e finzioni

Ai colori bassi, severi, cupi, terrosi, si alternano opere nelle quali l'elemento cromatico è impreziosito di tessiture ricche e cangianti.

Le visioni favolose immerse nel mistero, enigmatiche e splendide, de *La casa dei pesci* (tempera e olio su compensato, 1933) sfavillano di accensioni, golosità materiche, brillii. La superficie di colore, picchiettata, irregolare, spessa, corposa, accentua l'impressione di favolosità barocca. L'autore non si preoccupa solo dell'intelaiatura razionale e della simbologia, ma pone attenzione all'invenzione esclusivamente pittorica. La forma è un



Alba II, 1939. Tempera su carta cm 42 x 37. Collezione Libero Grassi.

pretesto astratto. Il profilo dell'angelo diventa elemento squisitamente decorativo, chiamato a fare da *pendant*, a mo' di sipario, al pesante drappeggio del tendaggio azzurro. Faville azzurre e rosse fanno vibrare le squame dei pesci e la veste angelica, campite sul fondo bruno.

La tempera su compensato del 1933, *Paesaggio ideale*, che Gianfranco Ellero ha

posto idealmente quale inizio della parabola artistica più significativa di Grassi conclusa, sempre secondo Ellero, da *Fine del sogno* del 1969 (eppure ci sono altre opere precedenti al *Paesaggio ideale* – come si è visto – altrettanto significative) “dà proprio l’idea di una scena teatrale, e dunque di una finzione o di un’utopia”. Gli oggetti – la conchiglia, la farfalla, il giglio – si allineano su di un medesimo piano, secondo le ormai consuete corrispondenze simmetriche. Tali corrispondenze e la loro orizzontalità, i colori chiari e leggeri, suggeriscono un clima rasserenato d’idillio. I gialli e gli azzurri si fanno trasparenti e cantanti. Il rapporto tra le figure, apparentemente slegate o accostate solo casualmente, risponde alla logica tutta interiore di contemplazione d’un sogno quieto e riposante.

Ora magica del crepuscolo sul mare, luce ramata sulla sabbia e polvere d’oro nell’aria, fluttuare lieve di onde, sulle cose un’ombra di malinconia. *Angelo al tramonto* (tempera su compensato, 1934) rende tutto questo nelle immagini emblematiche dell’angelo, della mandola, del tendaggio piegato con andamento dolcemente melodico, del pesce, della conchiglia. Il sentimento d’elegia soffusa è ottenuto con colori lievi: il dorato-terra di Siena della sabbia, il verde-blu screziato del pesce e delle ali angeliche, il giallo-arancione del tessuto, il rosso-violaceo della veste, il rosso-mattone del fondo marezzato da una fuga di minute onde smeraldine. Ruolo determinante hanno i ritmi orizzontali, diagonali e paralleli. L’incrociarsi di rette segue uno svolgimento cadenzato dalla gran piega del drappo e dall’arpeggio ondoso, in un clima rarefatto e dolce da *Purgatorio* dantesco.

Nel *Cane* (tempera su compensato, 1936) che parafrasa con un accenno d’ironia il logo della casa discografica *La voce del padrone*, sostituendo chitarra e conchiglia alla tromba del grammofo, il vibrante divisionismo con cui sono stesi i rosso-cupi, i bruni, i verdi, i gialli, i rosa, accentua la profondità luminosa della composizione. Grassi segue il maestro Severini quando afferma: “Invece di prendere l’oggetto nel suo ambiente, nella sua atmosfera, insieme agli oggetti e cose che gli sono vicini, io lo prendevo come essere a parte e lo riunivo ad altri oggetti o cose che apparentemente non avessero nulla a che fare con esso, ma che in realtà gli erano legate nella mia immaginazione dai miei ricordi o da un sentimento”. Anche in questo caso la rigorosa ricerca di simmetrie – attuata nell’intersecazione della coppia di parallele diagonali: il cane e lo strumento musicale da una parte, la colomba, le nubi infuocate, il raggio di sole, l’ombra della chitarra dall’altra – produce un incantamento astratto. *Il cane* – concludeva Manzano nella recensione del 1936 – avrebbe rivelato lo sforzo di Grassi “diretto a rendere il suo linguaggio intelligibile senza togliergli l’alone di astratta poesia”.

Anche in *Donna al balcone* (olio su tela, 1936), come nel *Bambino con cane*, la figura appare bloccata in rigidi schemi lineari che la isolano in una dimensione volutamente artificiale, e cioè costruita al di fuori di qualsiasi criterio mimetico. Ma è proprio l’artificio a dare alla forma una sua autonomia estetica. Il personaggio è ottenuto con un assemblaggio di figure geometriche: il poligono del viso, il triangolo della scollatura, il trapezio del busto, il triangolo delle braccia. La pennellata è lineare, con una fitta maglia divisionista trapunta di brevi tocchi a segmenti incrociati, destinati a fondersi nella retina dell’osservatore. Luminosi i colori: verdi-gialli, lacche di garanza, rosati e amaranto.

Nell'esuberanza *fauve* di *Due cani* (olio su tela, 1937) Grassi scrive una pagina di pittura pura, distesa, libera da preoccupazioni intellettualistiche. I temi della mandola e dei cani si svincolano da simbolismi per essere goduti nella loro sostanza fenomenica. Il colore è vellutato, soffice, morbido. I rossi sono infuocati e pastosi, i viola "abissali", i gialli e i verdi squillanti. Se c'è un artista friulano al quale l'autore in questo momento guarda, questi è Pittino. Ma attraverso Pittino egli si riporta all'opulenza cromatica e alla casta intimità di Mario Mafai e della *Scuola romana*, di cui sono richiamati anche taluni motivi iconografici, come il tendaggio a pieghe verticali, ripreso quasi alla lettera da *Fiori secchi* di Mafai.

Le colombe di Severini

Determinante – come si è ricordato – nell'evoluzione della pittura di Grassi fu la scoperta di Gino Severini.

Se la fantasia visionaria e il simbolismo rispondevano a un modo di essere istintivo dell'autore friulano, lo spartito iconografico lungo il quale si svilupparono alcuni degli stessi presupposto teorici molto dovettero all'artista toscano.

Grassi fece propria la poetica di Severini con slancio entusiasta, immergendosi in essa e diventandone, per certi aspetti, l'alfiere. Lo stesso interesse nutrito per la filosofia di Maritain era mediato attraverso Severini. Il pittore di Cortona aveva infatti stretto amicizia col pensatore francese nel 1923. Nell'elaborazione poi avviata di un nuovo discorso sull'arte sacra, con le decorazioni eseguite in alcune chiese della Svizzera, aveva concretamente applicato i principi dettati da Maritain per un'estetica neo-scolastica.

Attraverso i trattati di Severini – *Du Cubisme au classicisme* e *Ragionamenti sulle arti figurative* – Grassi scopre in arte il valore della matematica, l'ordine geometrico che regge le cose, la sezione aurea, l'importanza della componente scientifica nelle opere dei grandi maestri, le speculazioni intellettuali dei trattati classici e rinascimentali.

Sulla scia degli interessi di Severini Candido medita e disquisisce sul *De divina proportion* del Paciolo. Severini ne orienta inoltre il linguaggio figurativo. Intorno al 1932 il pittore udinese abbandona i blocchi compatti di colore per abbracciare la tecnica divisionista del maestro. Agli impasti cromatici sostituisce una fitta trama punteggiata di tinte complementari – una sorta di mosaico – rendendo più luminose e solari le atmosfere pittoriche.

Il dialogo tra forme di pura estrazione fantastica induce Grassi, con Severini, a riflettere sul valore compositivo e a calcolare con più vigile attenzione l'intelaiatura architettonica. Saranno cubismo e futurismo (che per il toscano non costituivano movimenti diametralmente opposti, ma venivano a essere due punti di partenza per risultati espressivi più complessi e razionali), a fornire anche a Grassi lo strumento, oltre che per un recupero architettonico della forma, per nuovi effetti dinamici. Il senso della dinamicità è ottenuto infatti con le impaginazioni diagonali degli elementi compositivi.

Tale rigore logico trova alimento nell'estetica delle visività di Adolfo Venturi e del suo



Quattro figure, s.d. China su carta cm 14 x 18. Collezione Libero Grassi.

divulgatore Matteo Marangoni (nel 1930 erano usciti *La pittura del Quattrocento nell'Alta Italia*, del primo, che si aggiungeva alla monumentale *Storia dell'arte*, e il popolare breviario *Saper vedere* del secondo), testi sui quali si era andata formando tutta una generazione di artisti, di studiosi e di semplici appassionati d'arte figurativa; ma indubie sono anche le assonanze letterarie. E in un clima letterario si muove tutta la pittura di Grassi.

Si è già citato Valéry, il cui verso musicale, avvolto in una luce fredda di diamante e scandito da una misura matematica, può avere suggestionato l'artista friulano. E non soltanto con quell'elegia della disgregazione del tempo e della materia, ricca di simboli e di allusioni, che è il *Cimitero marino*, ma anche con altri carmi, dei cui movimenti i quadri di Grassi indubbiamente risentono.

Si pensi alla violenza orfica de *La giovane Parca* ("...Se con rapite vesti qui alla riva / io vengo senza orrore e l'alta schiuma / aspiro e questa immensa amaritudine / ridente bevo con gli occhi, il mio corpo / dove più l'aria è viva, contro il vento, / sul volto ricevendo / un richiamo del mare; / se intensa soffia l'anima e si gonfia / sopra l'onda crollata la furente / onda scoscesa, e tuona al capo l'onda / immolandovi un mostro di

candore, / e vien dal largo a vomitar l'abisso / su questa roccia, e verso i miei pensieri / ne rizampilla un ampio sfolgorio / di gelide scintille, / e su tutto il mio corpo che il risveglio / aspro alla pelle morde..."). O si rifletta sul nitore matematico del *Cantico delle colonne* ("Dolci colonne cinte di / chiarore ai capitelli / che camminando ai margini / ornano veri uccelli, dolci colonne o sola / di fusi orchestra! Ciascuno / all'unisono il puro / silenzio di sé immola. / Che portate esaltandovi / eguali e radiose? / A una perfetta brama / grazie studiose. / Cantando nel medesimo / tempo tempo reggiamo i cieli: o sola e saggia voce / che un canto agli occhi sveli. / Vedi quali inni candidi, / che bellezze sonore / con limpidi elementi / caviamo dal chiarore. / Corpi di gelo e d'oro / distesi nei giacigli, / scalpelli ci cavarono / a tramutarci in gigli..."). La poesia dell'autore del *Cimitero marino*, "le cui simmetrie rispecchiano le segrete architetture del pensiero – come avviene in un certo qual modo nel percorso creativo di Grassi – nasce da una trama confusa di idee feconda di sensazioni, "attraverso la chiarezza del rigore e la pazienza dell'attesa".

Anche per Valéry la matematica è la chiave che contiene l'assolutezza del pensiero e l'arte, tendendo alla creazione di nuove forme svincolate dalla natura, diventa chiarezza intellettuale e coscienza delle cose filtrate attraverso la conoscenza. E come Severini aveva cercato nelle leggi del Paciolo e degli altri teorici rinascimentali il fondamento della bellezza, così Valéry aveva trovato nel metodo di Leonardo le leggi che danno unità all'indagine e alla creazione.

Una ricerca di analogie fra le immagini cesellate del poeta di Cette, sospese tra il sogno e la lucidità intellettuale, e le figurazioni di Grassi potrebbe dare risultati interessanti. E se per il primo "tutto si riassume nella scrittura, verbo che si fa carne" e "cantando se stessa la parola diventa realtà", per il secondo sono il segno, il colore, il ritmo delle immagini l'unica realtà che conta.

Con quello di Valéry si potrebbero fare altri nomi di poeti che Grassi andava scoprendo nelle edizioni originali e attraverso le riviste letterarie, da Mallarmé ad Apollinaire.

Torniamo comunque ai rapporti fra il pittore friulano e l'artista di Cortona, al quale non soltanto è da attribuire la paternità della presa di coscienza dei problemi circa la destinazione dell'opera e l'ambiente architettonico – problemi affrontati da Grassi, sia pur episodicamente, nell'affresco degli *Artigiani* – ma il tentativo di riconciliazione fra le ricerche più inquiete dell'avanguardia internazionale e le tendenze decorative e monumentali, insieme a suggestioni e a suggerimenti iconografici.

L'aria di Parigi, respirata fin dai primi anni del Novecento, consentì al toscano di assimilare la tecnica divisionista di Seurat, di stringere amicizia con Picasso, Bracque, Gris, Léger, Apollinaire, e di prendere consapevolezza di una connaturata esigenza di ordine, di chiarezza espressiva, di rigore costruttivo. Tutte le esperienze – dal futurismo al cubismo filtrati attraverso la propria sensibilità e il precedente neo-impressionismo, dal ritorno al figurativo all'astrazione geometrica – furono caratterizzate dal senso innato di misura e di naturale eleganza, di fantasia vivace e al tempo stesso controllata. In seno al futurismo Severini occupa un posto a sé, diverso dagli altri. Il suo dinamismo non

ha l'empito drammatico e il sotterraneo vitalismo di quello boccioniano, risolvendosi in una visione caleidoscopica, in intarsi ritmici di forme frantumate e di colori festosi e squillanti, di accentuata vibrazione lirica.

Esauritasi la prima ondata futurista, Severini si orientò verso il cubismo, dandone una versione purista. Si veda, a questo riguardo, la *Natura morta con chitarra* (1919) della Collezione Astaldi a Udine; con le sue gamme di bianco, di nero e di ocra dice l'innamoramento cubista, quando la dissezione della forma e la sua ricostituzione a intarsi decorativi facevano circolare dentro l'analitico razionalismo d'oltralpe esemplato dalle scomposizioni di Juan Gris e di Ozenfant una chiarezza d'impronta tutta mediterranea.

Intorno al 1920, allorché si stabilì in Europa il clima di "ritorno all'ordine", Severini elaborò un para-realismo di facile lettura, apparentemente semplice, ma in realtà frutto di molteplici apporti (classicismo, simbolismo, primitivismo, metafisica) e di complessi studi per dotare la pittura di basi matematiche e geometriche. Teorico dell'"estetica del compasso e del numero" – sottotitolo del saggio *Dal Cubismo al Classicismo* – applicò queste regole nel suo primo ciclo decorativo, quello di Montegufoni (1921-1922), lasciando cadere la componente tridimensionale a favore di una resa schiacciata e anti-prospettica delle immagini. Caratteristica presente in tutte le successive opere di grandi e piccole dimensioni, confermata da dichiarazioni di poetica circa la necessità di uno stretto rapporto fra architettura e decorazione e con l'esaltazione della bidimensionalità della superficie, che non deve essere "sfondata" da scorci e prospettive.

Ogni composizione nasconde in filigrana la struttura geometrica e la proporzione aurea – secondo le armonie del "circolo cromatico" e dei "triangoli rettangoli" – anche se la fantasia si dispiega allegra, con estri di *esprit* musicale, di scienza del colore, di coscienza mistica.

Per un ventennio la sua opera consistette in affreschi e mosaici, sulla linea di un elevato artigianato decorativo.

Sono anche gli anni della sua crisi religiosa. L'incontro con Maritain portò infatti l'artista alla conversione, ma – secondo Maurizio Fagiolo dell'Arco – è da pensare che egli "sia arrivato all'ordine religioso più attraverso i triangoli e la *section d'or* che attraverso le prediche e le teorie scolastiche". La sua opera dipinta "non rappresenta l'episodio sacro, ma il sacro in quanto tale".

Non avrebbe anche Grassi affermato che per l'artista la relazione tra bene e bello, lungi dall'essere considerata in rapporto alla morale che è propria dei santi, deve riferirsi all'arte? Le sue opere più mature, del resto, riflettono, seppur con declinazioni tutte personali, l'impostazione figurale dei quadri creati da Severini nel terzo decennio del secolo. Si vedano, ad esempio – del maestro toscano – la *Natura morta con faraona* della collezione Signorelli di Roma, oppure *La finestra coi colombi* della fiorentina Raccolta della Ragione, che pone in primo piano, sul davanzale di una finestra aperta verso il paesaggio collinare toscano, un liuto, una fruttiera, grappoli d'uva, un libro aperto e una coppia colombi; o, ancora, la *Natura morta e maschera* presentata nel 1930 alla prima Mostra milanese dei pittori italiani residenti a Parigi, che affastella una grande maschera femminile da tragedia greca in primo piano accanto a un vaso con un mazzo di ortensie



La lotta dell'Angelo, cm 36 x 41. Collezione Libero Grassi.

e, dietro, lo scorcio del frammento di un colonnato corinzio, una brocca di terracotta dipinta a motivi etnici e una sorta di nube irregolare. Una variante dello stesso periodo, *Natura morta con maschera*, inquadra il volto tragico in uno spezzone di cornice e lo accosta a una conchiglia, una zucca, una pesca, un grappolo d'uva e una pera. Le strane apparizioni permettono all'autore – come egli stesso dichiarò – di tenersi “tra l'umano e l'astratto”, di appostarsi sul tenue confine tra reale e surreale.

Particolarmente significativo è anche l'andamento dinamico del lacerto d'affresco *Colomba e fruttiera*, pure della Collezione Astaldi, con il piano che tende a scivolare verso lo spettatore, bloccato in esiti di sontuosità arcaica. “Assertore del mestiere come padronanza dei mezzi tecnici oltre che della coscienza teorica del proprio lavoro – ha scritto Isabella Reale nella scheda dell'opera – Severini diventa un abile decoratore, applicando in particolare l'affresco, oltre che su vaste composizioni murali, anche nella

pittura da cavalletto: tra il 1929 e il 1930 elabora una lunga serie di nature morte impostate sugli stessi temi con minime varianti compositive (colombe, frutta, maschere, strumenti musicali, ecc.) con una pittura tendenzialmente monocroma, a piccoli tocchi di colore, in una sorta di realismo sintetico nella resa degli oggetti composti su piani che annullano ogni senso di spazialità naturalistica, in atmosfere astrattizzanti, contro un supporto trattato con un impasto neutro sul tono della terra d'ombra caldo”.

Colombe, frutta, chitarre, liuti: il medesimo repertorio, collocato in analogo clima, “agisce” nei quadri di Grassi.

Fra albe e tramonti

Le opere conclusive della prima, e fondamentale, parabola creativa di Grassi approdano al lirismo incantato, alla fantasia distesa di edeniche spiagge silenti, dopo quella sorta di riepilogo liberatorio delle precedenti tematiche che è *Tempio greco* (tempera su cartone, 1938), di cui esistono due studi preparatori a sanguigna su carta dattilografica extra-strong. L'opera è dominata da un edificio classico, dal cui colonnato scaturiscono le fiamme di un immane incendio: quasi rito di purificazione sacrificale. Travola ad ali dispiegate un uccello turchino. In primo piano, a un praticabile di assi ortogonali è appeso un velario blu. Davanti al velario spicca una conchiglia gialla, mentre un cane si allontana fiutando il terreno. Il pittore sembra voler chiudere drammaticamente una pagina di inquietanti mitologie, di ossessive, fulgenti, visioni.

Quasi un omaggio a Severini è *Alba* (tempera su compensato, 1939) di cui è venuta in luce di recente una seconda versione, a tempera su carta, lievemente modificata. Sul retro è visibile un dipinto monocromo a tempera azzurra e con punteggiature divisioniste raffigurante un angelo, una tenda e una conchiglia. Una scheda indica che il quadro venne presentato alla III Quadriennale di Roma del 1939 (Grassi aveva partecipato anche all'edizione precedente, del 1935, con *La musica*).

Candido riprende alcuni motivi del maestro di Cortona, dagli uccelli variopinti ai templi dorici, che proiettano il quadro in remote distanze di leggenda. I colori sono luminosi. La tecnica divisionista a taccheggiate squillanti di pigmento rende la pittura simile al mosaico. L'artista evade in un pagano paradiso terrestre nutrito di memorie elleniche, ma la citazione perde qualsiasi carattere erudito per tradursi, come avviene in tutta l'arte di Grassi, in motivo di suggestione favolistica e di vagheggiamento d'una condizione assoluta di libertà e d'innocenza. La spiaggia d'oro, non calcata da piede umano, è l'ultimo rifugio in cui splendidi volatili bruno-viola e verde-azzurro intrecciano voli. Dalla spiaggia mirabilmente verdeggia una fronda e la orna una conchiglia bella come una gemma. In mezzo allo specchio d'acqua limpida, su uno scoglio di roccia, biancheggiano come consumati dal sole i porticati del tempio di una qualche divinità marina innalzato da mani ignote. Sul fondo la scogliera risplende di diaspri e sopra le nubi scure si leva una falce di luna. Grassi ha dipinto un sogno d'esotismo e di bellezza, nascosto dentro l'insenatura di un'isola sperduta in quel mare di suggestive memorie che

è il Mediterraneo. Con la meraviglia del marinaio fenicio che toccava per primo lidi incorrotti e si lasciava affascinare dai colori della natura. E, come avviene nei sogni, si tratta di una natura tutta immaginata.

Un'altra spiaggia in *Tramonto* (tempera su carta, 1939). Tinte sgargianti stese con improvvisazione gestuale; cielo a fasce verdi, brune, terra di Siena, celesti, rosse; zona di mare a strisce parallele blu, verde-marcio, zenzero; la quinta d'una chitarra appoggiata al tronco di un pino mediterraneo a sinistra e un vaso turchese con un fiore bianco dal lunghissimo gambo sul lato destro inquadrano la spiaggia rosata, in mezzo alla quale una figura angelica saluta a braccio alzato una fanciulla ignuda, mentre un cane si avvicina curioso. "Inerte tutto brucia / nell'ora fulva..." per citare Stéphane Mallarmé. Annunciazione pagana di un qualche ignoto prodigio o commiato dall'aura magica della poesia?

Infine in *Rami e foglie* (tempera su carta, 1939 ca.) il virgulto con quattro rametti a coppa, forse d'ulivo, si staglia contro una parvenza di verdi trasparenze d'acqua percorse da ombre di pesci sulle quali si specchia una falce aurea di luna. L'iconografia è ridotta al minimo da un'estrema sintesi elegiaca, come un addio.

A commento potrebbero essere scelti questi altri versi tratti dal *Pomeriggio d'un fauno* di Mallarmé: "Così chiaro, / il leggero incarnato che nell'aria / assopita da folti / sonni volteggi. / Dunque ho amato un sogno? / Il mio dubbio, di notte antica ammasso, / termina in un rameggio sottile / ché, rimasto lo stesso bosco vero, / prova, ahimè! ch'ero solo / a offrirmi per trionfo il fantasioso / errore delle rose. Riflettiamo...".

A questo punto l'attività artistica di Grassi si interrompe. La guerra, gli anni della Resistenza vissuti come un'irripetibile ed esaltante esperienza epica, durante i quali il bisogno di agire per tenere fede a ideali di libertà e di dignità ha modo di esprimersi senza compromessi in un empito di donazione vitale, e poi, a liberazione avvenuta, la politica e le strettoie di un "imborghesimento" di ritorno che non sopporta, che lo avviliscono e contro le quali inutilmente lotta, assumendo spesso posizioni di audace rottura sempre pagate di persona, e infine l'attività di organizzatore culturale, impegnano l'uomo.

Disegni di guerra

La lunga, ventennale, pausa creativa fu interrotta, nei primissimi anni quaranta, da alcuni disegni anomali realizzati durante le campagne d'Albania e di Jugoslavia, dove Grassi combatté con valore, tanto da meritarsi distinzioni, encomi e la promozione a capitano. Ne sono rimasti due: *Tre figure* (inchiostro su carta, 1941-1942 ca.) e *Quattro figure* (china su carta, 1941-1942 ca.). Forse una ricerca minuziosa consentirebbe di trovarne altri, sepolti in qualche angolo dimenticato.

Sono disegni assolutamente autonomi rispetto alla restante produzione grafica dell'artista, vere e proprie riflessioni, coinvolgenti momenti di racconto.

La gran parte dei disegni di Grassi era costituita da studi per i quadri, dei quali contenevano la prima idea, elaborata e sviluppata in fasi successive. Una specie di idea platonica: il profilo di un cane sul foglio immacolato, astratto; la mandola poggiante su un

ramoscello fiorito, stagliata su un accenno di spiaggia e di mare, dove nuota un pesce anguiforme e una barca a vela trascorre su fili d'onde al vivo del supporto; un tronco di cono poligonale nel quale pare sintetizzarsi la torre di Babele bruegheliana che sostiene, su una gabbia di intersezioni parallele, un liuto, una palla, un angelo, alcune nuvole, la mezzaluna; e così via. La linea, in quanto elemento conduttore di ritmi simmetrici, è ferma, continua, rigida, a tratto. Il pittore udinese – come si è detto – attribuiva al disegno, e cioè al contornato delle figure, importanza determinante per il coordinamento della composizione pittorica.

Severini, nei *Ragionamenti sulle arti figurative*, affermava che “dei differenti elementi che costituiscono l'opera, quello che contiene il massimo d'essere è, appunto, il disegno”. Anche per Grassi il disegno non andava ridotto all'arabesco, alla vignetta fine a se stessa, all'affermazione gestuale d'una libertà espressiva assolutamente gratuita, ma doveva essere “il segno che porta la traccia dell'idea e per mezzo della quale l'artista si rende intelligibile agli uomini. Segno rappresentativo, e cioè pieno di senso, di sentimento e di vita”. Un disegno non sfatto, corroso dalla luce, mero trasalimento e vibrazione atmosferica, parvenza labile e sfuggente, bensì plastico, tale da suggerire il volume e rinchiudere il colore.

I disegni di Grassi, quindi, sono importanti soprattutto per meglio comprendere la tessitura dei quadri, la creazione di strutture geometriche dalle quali nascerà l'immagine, i “rapporti aurei”. Le applicazioni di tali rapporti – scrive Severini e Grassi traduce visivamente, secondo quanto si è rilevato nell'analisi delle singole composizioni – “possono essere semplicissime, come costruire un quadrilatero...e poi dividerlo armonicamente per mezzo di diagonali e di perpendicolari a queste; ma possono essere anche complicate, fino a permettere di realizzare un quadro interamente col compasso”.

Nei due disegni del 1941-1942, invece, il segno è fratto, tremulo, singultante, chiaroscurato da un fittissimo tratteggio. Non è sotteso da una trama progettuale, ma è istintivo, di getto. Grassi in trincea, nei momenti di pausa, fissa gli atteggiamenti dei suoi soldati: due in piedi e uno seduto nel primo foglio; accovacciati a coppie sotto una grande croce, su un fondo nero notte, nel secondo. Le figure, costrette in uno spazio ridotto da loro stesse creato, giganteggiano drammaticamente; le ombreggiature ne rafforzano le volumetrie. Nulla di eroico né di epico in esse. Raccontano la stanchezza, la fatica, la paura. Si vedano soprattutto le *Quattro figure*, addossate l'una all'altra come a cercare riparo, calore, protezione reciproca.

Sono pagine di diario – sulle quali la critica più recente ha stranamente sorvolato – schizzate in fretta, con grande e nuova padronanza stilistica, con un senso vivo del dolore e della pena, con profonda *pietas*. Bisogna riandare alla forza di certi film classici, come *All'Ovest niente di nuovo* di Lewis Milestone, *Westfront 1918* di Georg Wilhelm Pabst, *Orizzonti di gloria* di Stanley Kubrick, o *Uomini contro* di Francesco Rosi, per trovare una denuncia altrettanto vibrante dell'assurdità e dell'orrore della guerra. In arte il riferimento regge con alcuni autori dell'espressionismo tedesco, da George Grosz a Otto Dix.

La particolarità dei disegni di Grassi è però data dall'assenza di esasperazioni ideologiche e di forzature polemiche. L'autore registra l'ordinaria quotidianità della vita al



Dopo la tempesta, 1962. Tempera su compensato cm 81 x 65. Collezione Maria Grassi Flaibani.

fronte, che determina “naturalmente” l’annichilimento dei valori della persona, la sua riduzione a una condizione quasi animale, e questo rende le immagini ancora più impressionanti e commoventi.

Ritorno alla pittura

Grassi tornò a dipingere nel 1961, in coincidenza con la fondazione del Centro Friulano Arti Plastiche, riprendendo opere degli anni Trenta rimaste incompiute o, sulla loro memoria illanguidita, creandone di nuove. Ricomparvero gli angeli armati di lance e di spade, le chitarre, le torri merlate, le conchiglie. Ma non facevano più scandalo; anzi, quasi nessuno se ne accorgeva.

Nel dopoguerra, dopo il neorealismo, si erano avvicinati, in una successione vorticiosa, l’informale, la pop-art, l’arte optical, la nuova figurazione, l’arte cinetica, la varietà di esperimenti tecnologici. Anche il pubblico friulano cominciava ad aprire i propri orizzonti culturali, non sentiva più di vivere in una provincia impenetrabile alle novità. Così, quegli stilemi che trent’anni prima avevano destato rumore per la loro iconoclastia, finivano per essere archiviati nella tradizione.

Perché, dunque, Grassi tornò a dipingere favole “assurde”?

Non soltanto per nostalgia, o per una sorta di ricerca del tempo perduto della giovinezza. Questa componente può avere avuto certo il suo peso, ma non fu determinante. Il fatto è, invece, che il pittore, che non aveva avuto il tempo di seguire attivamente l’evoluzione del linguaggio delle arti figurative, credeva ancora nei suoi vecchi simboli e li trovava validi per esprimere riflessioni e confessioni su un mondo pur radicalmente cambiato. Inoltre, il taglio netto del conflitto bellico non aveva permesso al suo discorso giovanile di raggiungere la piena maturità alla quale egli pur aspirava. Occorreva quindi riprendere il discorso dal punto in cui era rimasto interrotto, riguadagnare il tempo perduto con un ritorno, sia pur anacronistico, alle origini.

Il mondo in cui l’autore vive continua a essere inquieto e in rapida trasformazione. Su di esso gli angeli giustizieri scendono a portare il ferro e il fuoco e tutta una civiltà minaccia di sprofondare, come i palazzi e i ponti di Venezia.

I quadri si compongono ancora secondo simmetrie fattesi più complesse e si articolano come in una morsa o in un labirinto nel quale il pensiero si perde. Triangoli e rettangoli s’intersecano e si dissolvono per riemergere in nuove combinazioni, i colori diventano più chiari. Nella *Lotta dell’angelo* (tempera su compensato, 1961), primo quadro dipinto integralmente dopo ventidue anni, assumono un terso splendore di pittura giottesca rievocata dannunzianamente.

I temi, il linguaggio, gli elementi iconografici apparentemente non sono mutati. In realtà, da questa e dalle poche opere successive, mancano la magica sospensione e la favolosa indeterminatezza che portavano l’autore a sfiorare le figure nell’indistinto, nel vago, nell’ineffabile. La scena diventa drammatizzata e narrativa. Gli angeli che solcavano i cieli, impalpabili e irraggiungibili, vaghi e incorporei, scendono sulla terra, diventa-

no personaggi in costume. La componente erudita si fa più complessa e scoperta, quasi escogitata a freddo. In questa tavola il pittore si richiama al Giotto delle diverse edizioni delle *Stimate di San Francesco* nella positura del messaggero celeste, alla leggenda del Graal, alle mitologie medioevali e alla loro interpretazione data da Eliot ne *La terra desolata*, ai pittori del Quattrocento toscano e ai miniaturisti nelle policromie gemmee e minerali (si vedano la veste lapislazzulo, le ali dell'angelo, il tendaggio rosa-lilla), a Piero della Francesca nel motivo sferico centrale che, parallelo alla conchiglia, assume una funzione di sintesi e di gravitazione spaziale e, infine, a Giovanni Bellini nella figurina umana sul portale di fondo ornato dalla colonna, richiamante alla lettera il particolare inserito dall'artista veneziano nell'episodio centrale della *Predella di San Vincenzo Ferreri*. L'effetto è di nobile e suggestiva teatralità, di preziosa retorica. Il quadro è costruito secondo parallelismi ed equivalenze lineari che ne formano l'ossatura, formata dal rettangolo sbieco i cui lati minori sono la lancia e l'asse sulla quale è fatta scorrere la tenda e i lati maggiori i segmenti immaginari di congiunzione degli elementi ora indicati. La divergenza a vu dell'angelo e del violoncello crea un effetto di movimento repentino e violento.

In *Dopo la tempesta* (tempera su compensato, 1962) l'accentuazione chiarista delle tinte pastellate e morbide s'impenna sul violetto della tenda, sugli oca-rosato degli edifici pencolanti, sul verde-smeraldo della conchiglia, sul verde pallido dell'acqua dei canali, sulle terre di Siena con venature viola e verdi del primo piano di terraferma, cui corrisponde la nota nera del pettine di gondola. Le prospettive dei palazzi veneziani sfalsate come in un complicato gioco di specchi ricordano il *Bozzetto n. 2* per l'*Affresco degli artigiani*. Ma è cambiato lo spirito. All'atmosfera di cantiere operoso, alla fantasia innovatrice plastica e severa, dalla quale emanava una sensazione di forza primordiale, propri della tavoletta del 1930, si sostituisce una suggestione decadente di disfacimento, un senso di precarietà, ai quali contribuiscono il nitore cromatico lieve e come estenuato, l'orientamento delle diagonali, che spostano il centro di gravitazione fuori ai lati esterni del quadro, la corrosione apportata alla consistenza delle masse volumetriche dagli arabeschi delle bifore e delle trifore gotiche e dalle fasce a spirale rosse e bianche dei pali. La vibrazione pittorica appiattisce, insomma, la composizione, privandola di sostanza plastica per un godimento visivo tutto "bizantino" sintetizzato dal profilo ieratico e decorativo dell'angelo. Non è escluso che il titolo, *Dopo la tempesta*, alluda alla difficile opera di ricostruzione dalle rovine e dalla scomposizione di tutta una civiltà, provocate della guerra.

Due quadri iniziati in gioventù, ripresi e completati alla vigilia della morte, sono *Angeli e musica* (tempera su compensato, 1934-1968) e *L'angelo salvatore* (tempera su compensato, 1938-1968).

Assieme al repertorio figurativo tipico dell'autore (il cane, il pesce, la conchiglia, la tenda) in *Angeli e musica* compare un uomo col paracadute, forse reminiscenza bellica, così come alle devastazioni che avevano travolto l'Europa potrebbero alludere i ruderi di castelli e di templi sparsi in una campagna tenebrosa. L'angelo è caratterizzato come protagonista in "carne e ossa" e non come mera apparizione e il suo gestire è solenne e teatrale. Tutte le figure galleggiano in un clima sospeso e rarefatto di sortilegio, intesendo dialoghi enigmatici carichi di aspettative inesprese, che trovano il momento

nodale nel colloquio muto tra il cane e l'essere celeste, posti sulla medesima diagonale.

L'angelo salvatore è una variazione della *Tenda rossa* del 1932. Anche quest'angelo è personalizzato, sì da sembrare un attore in costume fatto trasvolare sul palcoscenico mediante un sistema di funi e di carrucole, e la torre, anziché immagine allusiva, riproduce l'assetto delle torri gotiche medioevali. I colori sono "quattrocenteschi": turchino l'angelo dalle ali d'oro macchiate di blu oltremare, biondi i capelli (o la parrucca), rossovelluto la tenda, verde la torre e a strisce madreperlate la conchiglia. Unica nota fonda il bruno delle nubi, come al solito, dense e corpose. La stesura del pigmento è liscia, regolare, pecca di una certa freddezza senza le drammatiche impennate, le raschiature, gli sfregghi, le punteggiature divisioniste che, nelle opere giovanili, la animavano con espressionistica concitazione.

Ma è ne *La fine di un sogno* (tecnica mista su carta, 1969), ultimo quadro dipinto pochi mesi prima della scomparsa, che Grassi esprime tutto se stesso in confidente abbandono, tentando di adeguarsi ai nuovi linguaggi artistici, senza rinunciare al suo mondo visionario e fantasioso. L'intitolazione è emblematica: sul foglio di 65 centimetri per quasi un metro egli proietta ricordi, inquietudini, disillusioni, vittorie, sconfitte ma anche un'apertura alla speranza; una speranza romantica, irrazionale, che supera i rigidi condizionamenti per librarsi alta, sopra le miserie esistenziali e storiche. Tecnicamente il quadro differisce alla radice dai precedenti. Rimane la struttura simmetrica nella doppia intersecazione di diagonali parallele, che dividono il rettangolo in un rombo centrale e in sei triangoli laterali, tre per parte. Lo schema è il medesimo di *Dopo la tempesta*, alla cui complessità scenografica sostituisce le nude strutture: un palcoscenico vuoto nel quale restano un telone come fondale e le attrezzature di scena.

La superficie grigio-ramata riproduce il riporto fotografico di un grande foglio di carta pesante ripiegata, attraversato da cresphe e da spiegazzature, che ricorda le sperimentazioni magico-inventive, astratte o vagamente figurative, eseguite da Corrado Cagli tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta. Soltanto alcuni segni arabescati rossi e azzurri tentano un approccio d'immagine incompiuta. Le figure prive di consistenza plastica (alle volumetrie "giottesche" subentrano vaghe parvenze, labili fantasmi) si affastellano lungo i due lati. Il ritmo dinamico si spinge verso destra, come indicato graficamente dalla lunga freccia in basso, spostandosi dagli emblemi angosciosi della guerra a visioni di pace. La speranza – e cioè le forme angeliche rese con veleggianti abbozzi, che in uno spicchio di cielo tornato sereno impugnano rosse bandiere agitate da un vento impetuoso – diventa il motivo conduttore del movimento, con il quale contrastano il ripetersi di kafkiane mura merlate rischiarate da incendi; la caduta della grata di prigionia, resa con minuzia e con scientifico criterio prospettico secondo le scientifiche prospettive quattrocentesche, peraltro decontestualizzate dal punto focale diverso da quello delle altre figure; la maschera spettrale del generale con le occhiaie vuote dalle quali emanano ombre di paura; concrete, rifinite nei particolari, sono soltanto le medaglie retoricamente appuntate sul suo petto (come non pensare a Enrico Baj, anche se di Baj è assente l'ironia corrosiva).

In basso, a sinistra, il campicello di un verde intenso, la casetta col tetto rosso,



La fine del sogno, 1969. Tecnica mista su carta cm 93 x 65. Collezione Libero Grassi.

l'albero schematizzato d'olivo sul quale risaltano tenere foglioline simili a quelle raffigurate nella tempera del 1939, *Rami e foglie*, alludono al miraggio d'una pace fortemente desiderata, porto sicuro cui approdare lontano da un tempo di ferro e di ossessioni; fanno da *pendant* al volo degli angeli portabandiera lassù in alto, vicino alla luna dorata. La freccia converge su questo obiettivo e lo trascende, trasferendo sulla terra il tema del volo angelico e della fuga dall'angoscia delle città turrette.

Dal punto di vista del risultato estetico il quadro risulta incompleto e frammentario. Le diverse componenti, prive di coordinamento, restano allo stadio di proposta piuttosto che di realizzazione compiuta. E tuttavia l'opera possiede un alto potere comunicativo; contiene il messaggio spirituale dell'autore, ne esprime l'ottimismo ostinato, la fiducia disarmante e tenace, nonostante tutto, nell'uomo e nel divenire della storia che fanno di Grassi, al di là anche dell'artista, un personaggio indimenticabile nella realtà civile del Friuli.

Accanto ai dipinti, vanno ricordati alcuni fogli grafici ispirati al circo e agli uomini del mare. Giocolieri disegnati con tratto fermo e continuo, baracconi da fiera filtrati da atmosfere quasi metafisiche, pescatori semplificati con linee sinuose tendenti all'arabesco e alla decorazione astratta contenevano, forse, idee per opere che non hanno avuto il tempo di essere tradotte in pittura.

Alla ricerca della Verità

Artisticamente, Grassi resta comunque legato alla felice stagione friulana degli anni Trenta.

Gli altri, i "ribelli" della *Scuola friulana*, avevano successivamente sviluppato il discorso, l'avevano reso più complesso, ampliandone le prospettive, secondo l'evoluzione della cultura figurativa non solo locale, ma italiana e internazionale.

Alcuni di loro, come Afro e Mirko, finirono per staccarsi completamente dalla matrice friulana assumendo posizioni di rilevante prestigio nell'arte del dopoguerra. Afro svolgendo la propria ricerca in una direzione astratta che filtrava liricamente l'allusione naturalista in una dimensione di memoria, sostanzialmente indipendente dal filone informale, anche se tangenziale ad esso. Mirko giungendo alla "vegetale" ramificazione di puri ritmi, alla vigorosa tensione espressionista, all'appassionato grido "civile", nei *Cancelli delle Fosse Ardeatine*, per affrontare successivamente viaggi magici nelle potenzialità surreali della forma, scavata sull'eco di favolosi imperi scomparsi, di antiche civiltà rurali, oppure attualizzata dall'uso dei mezzi proposti dalle tecniche più avanzate, alla ricerca e all'identificazione dei "miti d'una visione moderna del mondo".

Il maggiore dei Basaldella, Dino, abbandonato intorno agli anni Cinquanta il linguaggio figurativo, pervenne alla definizione di una nuova forma drammaticamente violentata, aggressiva e prepotente, creata dal gesto proveniente da un'invenzione totale, che rinnega l'immagine precostituita ed esalta il *collage* di materiali bruti, corrosi, arrugginiti, tormentati e intrinsecamente espressivi, con i quali innalzare possenti totem neo-barbarici.

Pittino, rientrato a Udine, percorreva una strada solitaria reinnestata sulla pittura friulana, portandovi il culto della bellezza intesa in senso classico come forma elaborata e compiuta, che traduceva il bisogno di sentire fisicamente la presenza dell'oggetto e di realizzare, attraverso l'atto del dipingere, un incontro diretto, vitalistico, umorale, col vero.

Nella solitudine in cui si era rinchiuso a Roma Modotto attenuò le iperboli fantastiche, rivivendo ancora il suo medioevo in un sogno traslato, ammorbidito, ovattato in melodiche cadenze neoclassiche, raffinate, ma tutto sommato esili anche se di salda impaginazione. Dal 1947 al 1951 visse in Argentina. Tornato in Italia si stabilì nell'antico borgo di Sutri e poi di nuovo nella capitale, inseguendo con felicità coloristica lirici vagheggiamenti paesaggistici o semplificazioni al limite dell'astrazione.

Solo per Filipponi, scomparso immaturamente, l'arte rimase un esaltante sogno di gioventù.

Perché Grassi, indipendentemente dal coinvolgimento nella guerra e nella resistenza, non diede sviluppo alle intuizioni elaborate negli anni Trenta, abbandonando addirittura la pittura "militante" per farvi un ritorno sporadico e quasi occasionale negli ultimi anni di vita?

La risposta va trovata nel carattere del personaggio, inquieto, ipercritico con se stesso prima ancora che con gli altri, portato – come si è detto – istintivamente e prima di tutto all'azione.

Ha scritto Gabriella Brussich, indimenticabile critico prematuramente scomparso: "Per Candido Grassi la pittura non fu un passatempo, ma neppure fu una professione: fu una delle componenti fondamentali della sua personalità, della sua cultura, della sua umanità. Per questo non è facile isolare il momento della pittura nella vita purtroppo non lunga, ma senza dubbio intensa, di Candido Grassi". Un temperamento difficile da catalogare entro schemi precostituiti e di cui, entrando a trattare degli elementi stilistici, Gabriella Brussich notava, assieme agli influssi della pittura veneta in cui si era formato, "il gusto dell'abbandono alla fantasia, all'invenzione buona, a un surrealismo familiare e domestico".

In sostanza, l'arte non rappresentava per Grassi un assoluto; costituiva uno strumento per rompere incrostazioni tradizionali e abitudinarie, per sgomberare il terreno dai luoghi comuni e avvicinarsi, con la forza dell'intuizione, al volto misterioso della Verità. Questa posizione speculativa, impedendogli di riconoscersi tutto e soltanto nell'atto creativo, lo allontanò da esso quando altre furono le strade che ritenne di dover percorrere. La pittura, per lui, fu soprattutto un'arma. Ciò non gli impedì di essere artista quando a quell'arma, impugnata per rinnovare se stesso e l'ambiente in cui viveva, si dedicò con autentico trasporto. Ma essa pittura, nella vita di Grassi, rimase a contraddistinguere vichianamente solo l'età della giovinezza. La maturità gli avrebbe richiesto altri impegni, e pratici.

Nella storia dell'arte friulana Grassi occupa una posizione ben precisa, di rottura con il conformismo, con la stanca ripetitività accademica, con il perbenismo provinciale e piccolo-borhese, posizione tradotta in una ricerca puntigliosa, entusiastica, stremante, di profondi contenuti morali.

Scritti d'arte di Candido Grassi

- Alla Biennale di Venezia I* - in *Giornale del Friuli* - Udine, 5 maggio 1928.
Alla Biennale di Venezia II - in *Giornale del Friuli* - Udine, 14 maggio 1928.
Alla Biennale di Venezia III - in *Giornale del Friuli* - Udine, 28 maggio 1928.
Alla Biennale di Venezia IV - in *Giornale del Friuli* - Udine, 8 giugno 1928.
Funzione dell'artigiano - in *Giornale del Friuli* - Udine, 22 agosto 1928.
Da Premariacco. L'affresco di San Giusto - in *Giornale del Friuli* - Udine, s.i.d.
Alla Fiera di Fiume. Riuscita manifestazione friulana - in *Giornale del Friuli* - Udine, 19 agosto 1929.
Alessandro Filipponi in V Esposizione del Sindacato Regionale della Venezia Giulia - Udine, 1931.
V Esposizione d'arte - in *Il Popolo del Friuli* - Udine, 17 ottobre 1931.
La V Mostra e la Storia - in *Patria del Friuli* - Udine, 2 dicembre 1931.
Prefazione ad una mostra - in *Il Popolo di Trieste* - Trieste, 23 settembre 1933.
Questioni artigiane, Il mestiere o l'arte? - in *L'Avvenire d'Italia* - Bologna, 28 aprile 1933.
Al Civico Museo - in *L'Avvenire d'Italia* - Bologna, 13 febbraio 1933.
Arzene dipinta - in Damiani L. - *Candido Grassi pittore. Appendice con alcuni saggi dell'apporto critico di Candido Grassi* - Udine, 1972 - pagg. 223-227.
La mostra di Modotto a Udine - in *Il Popolo del Friuli* - Udine, 21 febbraio 1933.
Il vero San Francesco - in *Il Popolo del Friuli* - Udine, 27 giugno 1934.
La tela di Martino in Castello - in *Il Popolo del Friuli* - Udine, 20 settembre 1936.
Gian Antonio Lodesanis: il Pordenone - in *L'Avvenire d'Italia* - Bologna, 25 aprile 1939.
Lavarsi le mani - in *Messaggero Veneto* - Udine, 24 febbraio 1949.
La Villa Manin di Passariano - Udine, 1961.
Tre conferenze al Centro Friulano Arti Plastiche - in *L'Asterisco* n. 3 - Trieste, ottobre 1965.
Giovanni Saccomani (cat. retrospettiva) - Udine, 1967.
Presentazione in catalogo della I Intart a Klagenfurt - Udine, 1967.
Presentazione in catalogo della II Intart a Udine - Udine, 1968.
Presentazione in catalogo della III Intart a Lubiana - Udine, 1969.
Le case di Pesariis - in *La Panarie* - Udine, marzo 1969.

Elenco delle mostre

- 1925** - Esordio alla Mostra Giorgioniana, Udine.
1927 - Partecipazione alla collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa, Venezia.
1928 - Partecipazione alla collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa, Venezia.
 Espone alla II Biennale Friulana d'Arte.
1930 - Alla milanese Galleria Milano è presente alla collettiva con Giacomo Manzù, Giuseppe Occhetti, Gino Pancheri, Aligi Sassu e Nino Strada; una sua opera, *Pugili*, entra nella collezione di Margherita Sarfatti.
1931 - Partecipa alla V Esposizione del Sindacato Regionale Fascista delle Belle Arti del Friuli-Venezia Giulia, Udine.
1932 - All'Opera Bevilacqua La Masa, Venezia.
1933 - All'Opera Bevilacqua La Masa, Venezia.
 A Firenze alla I Mostra Nazionale del Sindacato Italiano Fascista Belle Arti.
 A Trieste alla VII Mostra del Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti della Venezia Giulia.

- 1934 - A Roma, alla Galleria Sabatello, è presente alla Mostra della *Scuola Friulana d'Avanguardia*.
- 1935 - Il quadro *La Musica* è accettato dalla II Quadriennale di Roma.
- 1936 - Alla Mostra Sindacale Friulana, Udine, i quadri di Grassi destano scalpore per l'inconsuetà e coraggiosa novità di linguaggio.
- 1939 - La tempera su compensato *Alba* è selezionata per la III Quadriennale di Roma.
- 1961 - Ripresa l'attività artistica dopo ventidue anni di silenzio, espone alla prima collettiva del Centro Friulano Arti Plastiche un olio intitolato *Composizione*.
- 1969 - In gennaio presenta alcune opere recenti alla Mostra internazionale organizzata dal Centro Friulano Arti Plastiche.
In aprile espone alla III *Intart* a Lubiana dipinti degli anni Trenta e degli anni Sessanta.
- 1972 - Mostra retrospettiva alla Galleria del Centro Friulano Arti Plastiche, comprendente tutto l'arco della produzione.
- 1982 - È rappresentato con *La musica* alla grande mostra *Arte nel Friuli-Venezia Giulia 1900-1950* allestita alla Stazione Marittima, Trieste.
- 1987 - Una selezione di quadri entra nella rassegna dedicata alla *Scuola friulana d'avanguardia* allestita alla Galleria d'Arte Moderna, Udine, nell'ambito della spettacolare esposizione *Dino Mirko Afro Basaldella*.
- 1991 - Il *Bozzetto n. 2* per l'*Affresco degli Artigiani* entra nella mostra *Aspetti del lavoro nella pittura friulana 1900-1960*, Udine.
- 1996 - La tempera e olio su compensato, *La casa dei pesci*, è inclusa nella mostra *Fra le ampolle della clessidra*, organizzata a Udine dal Centro Friulano Arti Plastiche per celebrare il 35° di fondazione.
- 2001 - Nell'ambito dell'articolata rassegna in San Francesco, *Le Arti a Udine nel '900*, Grassi è rappresentato con *La musica*.
- 2002 - Nell'*Omaggio alla Scuola Friulana d'Avanguardia* organizzato dalla Galleria del Girasole, Udine, in collaborazione con il Centro Friulano Arti Plastiche, Grassi ha due opere, l'*Autoritratto* e *La casa dei pesci*.
- 2004 - Selezione retrospettiva comprendente dipinti e disegni alla Casa della Contadinanza e alla Galleria del Girasole, Udine.
- 2005 - Mostra antologica nell'ambito del 45° Festival di Majano.

Bibliografia

- AA.VV. - *Anni Trenta / Arte e cultura in Italia* - Milano, 1982.
- AA.VV. - *Cronache Intart / Sezione Friuli-Venezia Giulia 1967-1989* - Udine, 1991.
- AA.VV. - *Muri ai pittori / Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950* (cat. mostra) - Milano, 1999.
- BALDISSERA R. - *Ancora vivo il fascino delle opere di Grassi* - in *Il Piccolo* - Trieste, 8 marzo 1972.
- BARDI P.M. - *Severini e l'affresco* - in *L'Ambrosiano* - Milano, 21 maggio 1932.
- BOSSAGLIA R. - *Il "Novecento Italiano" / Storia, documenti, iconografia* - Milano, 1979.
- BRUSSICH G. - *Candido Grassi fece della pittura una calda professione di umanità* - in *Messaggero Veneto* - Udine, 25 febbraio 1972.
- BRUSSICH G. - *Grassi e l'arte degli anni Trenta* - in *Messaggero Veneto* - Udine, 2 marzo 1972.
- CICUTTINI E. - *Attività della Federazione Provinciale Friulana degli Artigiani. Affresco in via de' Rubeis* - in *Il Popolo d'Italia* - Milano, 6 aprile 1930.
- DAMIANI L. - *Collettiva internazionale alla Galleria del Centro* - in *Il Gazzettino* - Venezia, 15 gennaio 1969.

- DAMIANI L. - *Artisti giuliani e sloveni in una rassegna a Lubiana* - in *Il Gazzettino*, 23 aprile 1969.
- DAMIANI L. - *Candido Grassi pittore* - Udine, 1972.
- DAMIANI L. - *L'antologica di Candido Grassi* - in *Il Gazzettino* - Venezia, 8 marzo 1972.
- DAMIANI L. - *Ridare a Candido Grassi il posto che gli spetta nell'ambito della pittura friulana* - in *Bollettino Ufficiale della Camera di Commercio di Udine* - Udine, marzo / aprile 1972.
- DAMIANI L. - *Arte del Novecento in Friuli / Il Novecento-Mito e Razionalismo* - Udine / Bologna, 1982 - pagg.15-46.
- DAMIANI L. - *Candido Grassi* - Scheda in Reale I. (a cura di) - *La Scuola friulana d'avanguardia-Il contesto friulano* - contenuta in Crispolti E. (a cura di) - *Dino Mirko Afro Basaldella* (cat. mostra) - Milano, 1987 - pagg.244-282.
- DAMIANI L.-Maniaco T. - *Aspetti del lavoro nella pittura friulana 1900-1960* (cat. mostra) - Udine, 1992 - pag.30 e foto pag. 82.
- DAMIANI L. - *La Scuola friulana d'avanguardia e l'arte italiana del Novecento* - in Reale I. (a cura di) - *Le arti a Udine nel Novecento* (cat. mostra) - Venezia, 2000 - pagg. 85-87.
- DAMIANI L. - *Friuli-Venezia Giulia. L'arte del Novecento* - Pordenone 2001 - pagg.103-107.
- DI MARTINO E. - *L'Opera Bevilacqua La Masa* - Venezia, 1984.
- ELLERO G. F. (a cura di) - *Fra le ampole della clessidra / Memorie e cronache dell'arte in Friuli e a Trieste dopo il 1946* - Udine, 1996.
- ELLERO G.F. (a cura di) - *Catalogo degli artisti del Friuli e di Trieste nel XX secolo* - Udine, 1999 - pag. 108.
- ELLERO G.F. (a cura di) - *La Collezione del Centro Friulano Arti Plastiche / Arte dell'Alpe Adria* - Udine, 1999-200.
- ELLERO G.F. - *Storia dell'Intart* - Udine, 2000.
- ELLERO G.F. - *L'intuizione creatrice di Candido Grassi*, con uno scritto di Maniaco T. (cat. mostra) - Udine, 2004.
- ELLERO G.F. - *Candido Grassi pittore* (cat. mostra) - Udine, 2005.
- FAGIOLO DELL'ARCO M. - *Du Cubisme au Classicisme / Gino Severini tra Parigi e Roma* - in *Classicismo pittorico / Metafisica, Valori Plastici, Realismo magico e '900* - Genova, 1991 - pagg. 135-154 e foto alle pagg.52, 55, 56, 60.
- GIOLLI R. - *Candido Grassi, Giacomo Manzù, Giuseppe Occhetti, Gino Pancheri, Aligi Sassu, Nino Strada* (cat. mostra) - Milano, 1930.
- LORANDI M. - *Gino Severini* - in AA.VV. - *Il Novecento italiano 1923 / 1933* (cat. mostra) Milano, 1983 - pagg. 393-399 e foto 124, 125, 126.
- L.U.M. - *Una rassegna triestina* - in *L'Ambrosiano* - Milano, 5 ottobre 1933.
- MALLARMÉ S. - *Pomeriggio d'un fauno* - in Mallarmé S. - *Poesie* (traduzione e cura di Frezza. L.) - Milano, 1998 - pagg. 91-99.
- MANFREDI P.L. - *Discorso d'apertura della mostra in onore di Candido Grassi*, 22 febbraio 1972 - Manoscritto in *Archivio del Centro Friulano Arti Plastiche*.
- MANZANO A.- *La pittura alla Sindacale Friulana. Candido Grassi* - in *Il Gazzettino* - Venezia, 22 dicembre 1936.
- MANZANO A. - *Dal cavallo morto con cavaliere di Someda al cavallo morto con cavaliere di Zigaina* - in *Friuli 50 anni* - Udine, 1951.
- MANZANO A. - *Arte moderna in Friuli* - in *Avanti cul brun* - Udine, 1953.
- MANZANO A. - *Ricordo di Candido Grassi* - in *Il Piccolo* - Trieste, 15 luglio 1970.
- MANZANO A. - *Candido Grassi è ancora tra noi?* - in *Il Loggione* n. 4 - Udine, ottobre/dicembre 1970.
- MANZANO A. - *Ricordo di Candido Grassi, pittore e uomo sacrificato* - in *Il Piccolo* - Trieste, 29 marzo 1972.
- MARANGONE V. - *Mostra postuma di Candido Grassi* (recensione per la Terza pagina del *Notiziario Rai* - Trieste - marzo 1972 - Manoscritto in *Archivio del Centro Friulano Arti Plastiche*.

- MARITAIN J. - *Gino Severini* - Parigi, 1930.
- NAZZI G. - *Grassi Candido* - in *Dizionario Biografico Friulano* - Udine, 1992 - pag. 259.
- NEGRI A. - *Pittori del Novecento in Friuli-Venezia Giulia* - Fagagna, 2000 - pagg. 146-171.
- PASCOLI P. - *Udine e il Friuli ricordano il compagno Candido Grassi* - in *Avanti* - Milano, 1° marzo 1972.
- PAOLUCCI A. - *Rinascimento Romagnolo* - in *Art e dossier* n.217 - Firenze, dicembre 2005, pagg.36-40.
- PONTIGGIA E., Quesada M., Baldacci P., Cavallo L., Muzio G. (con note di Grisanti G.F.) - *L'idea del classico 1916-1932 / Temi classici nell'arte italiana degli anni Venti* (cat. mostra) - Milano, 1992.
- REALE I. - *Galleria d'Arte Moderna di Udine* - Milano, 1997.
- REALE I. - *Gino Severini* (schede) - in Bergamini G., Reale I. - *La Collezione Astaldi / Capolavori italiani del Novecento* - Milano 1998 - pagg. 150-153 e 206-208.
- REALE I. - *Guida all'arte del '900 in Friuli* - Udine, 2000.
- SAMBO G. - *Artisti Giuliani alla Mostra nazionale di Firenze* - in *Il Popolo di Trieste* - Trieste, 1° luglio 1930.
- SEVERINI G. - *Du cubisme au classicisme / Esthétique du nombre et du compas* - Parigi, 1921 - Ripubblicato in *Dal cubismo al classicismo ed altri saggi sul numero d'oro e sulla divina proporzione* - Firenze, 1972.
- SEVERINI G. - *Ragionamenti sulle arti figurative* - Milano, 1936, Seconda edizione riveduta - Milano, 1942.
- SEVERINI G. - *Arte indipendente, arte borghese e arte sociale* - Roma, 1946.
- SEVERINI G. - *La vita di un pittore*, Milano, 1965.
- SGUBBI G. - *Candido Grassi* - Scheda in AA.VV. - *Arte nel Friuli-Venezia Giulia 1900/1950* (cat. mostra) - Pordenone, 1981.
- TEMPESTI F. - *Arte dell'Italia fascista* - Milano, 1976 - foto 8.
- TRAMONTINI C. - *E fu il Novecento* - in *Messaggero Veneto* - Udine, 1998.
- VÀLERY P. - *Il cimitero marino* - in Vålery P. - *Poesie* (traduzione di Del Fabbro B.) - Milano, 1962 - pagg.134-139.
- VÀLERY P. - *La giovane Parca* - in Vålery P. - *Poesie* (traduzione di Del Fabbro B.) - Milano, 1962 - pagg. 59-80.
- VÀLERY P. - *Cantico delle colonne* - in Vålery P. - *Poesie* (traduzione di Del Fabbro B.) - Milano, 1962 - pagg. 89-91.
- VENTURI L. - *Severini* - Roma, 1961.
- VITALI L. - *G. Severini* - in *Emporium* - Bergamo, aprile 1936
- ZANFAGNINI U. - *Una mostra dedicata alla riscoperta di Grassi* - in *Messaggero Veneto* - Udine, 27 febbraio 1972.

APPENDICE

a cura di L. De Cillia

Premessa

Provenivo dalla Bosnia dove svolgevo opera di collegamento tra le bande (diverse e frazionate - Dinara (etnici) Irregolari (patrioti) montenegrini (di ventura) e dalmati (opportunisti) e servizio informazioni militari. ^{Pur dipendendo amministrativamente dall'11 Reg. Bersaglieri era già a disposizione della 2. Armata} nel maggio-giugno 1945 dovemmo preparare una carta-carriata (operazioni sul terreno per ostacolare l'avanzata di carri) - da notarsi che l'esercito di Tito non disponeva di carri che avevano solo i tedeschi.

È nello stesso mese di luglio n'ebbe uno scontro con i tedeschi sulla Narveta con perdite da ambo le parti. -

Fui rimpatriato il 6 settembre perché destinato sulla costa francese, base per la Corsica. -

Il 9 settembre raggiunsi Udine dopo lo sgombero del campo di Grado. -

Oltre un anno di vita con le bande mi avevano fatto acquisire diverse esperienze sulla guerriglia e sulla condotta degli uomini di una banda. -



Intervista di Verdi (Candido Grassi)

a don Aldo Moretti e a Gianni Nazzi - Udine 23 gennaio 1969



Il primo contatto con gli uomini della Resistenza lo ebbi il 15 settembre del 1943. A San Vito di Fagagna incontrai un gruppo di militari sbandati che si erano rifugiati nella zona che mi fecero conoscere il maestro Gallino Corrado; a Udine da Sbuclz o da Romanelli mi fu presentato Renato Del Din col quale entrai subito in amicizia. Più tardi Del Din mi fece conoscere Gastone Valente.

Le amicizie ~~essendo~~ degli uomini della Resistenza nell'autunno del '43 ~~mi~~ erano all'ordine del giorno. In novembre gli uomini del CLN mi passarono un primo contributo di 15.000 lire con cui aiutai ~~gli~~ ufficialmente alla macchia il magg. Talamo. Mi ricordo di avergli passata tale somma nello studio del geom. Moro. Un secondo contributo per le prime necessità dell'organizzazione clandestina mi fu passato da Gallino, non molto tempo dopo. Con quelle 45.000 lire ordinai a Marzona di acquistare ~~dei~~ generi alimentari ~~che~~ per gli uomini che fra breve avrebbero raggiunto la montagna.

Intanto si stava scegliendo il luogo che avrebbe ~~avuto~~ accolto i ~~primi~~ patrioti organizzati nella formazione Osoppo. Già in ottobre Del Din con Napoli e Dall'Armi aveva raggiunto da Buia Pielungo per rendersi conto se ~~le~~ la zona si prestasse a insediamenti di patrioti. Con lui anch'io per due volte mi recai in ricognizione nella zona il mese di gennaio. Ricordo a questo proposito che durante uno di questi due viaggi Del Din fu colto da un grave malore e dovette fermarsi per due giorni a San Daniele.

Dopo aver studiato a lungo il problema ~~fu~~ deciso che la base principale dell'Osoppo sarebbe stata Pielungo dato che la zona di Attimis, che pure ~~aveva~~ ospitato due gruppi cospicui di osovani nell'autunno del '43, non era altrettanto adatta non consentendo una sufficiente libertà di movimento.¹ La popolazione della zona era inoltre già adusa ad ospitare dei "fuorilegge": sul monte Rosca infatti sin dal settembre avevano trovato rifugio almeno una settantina di ex prigionieri inglesi, indiani e sudafricani sfuggiti dai campi di concentramento che più tardi riuscimmo a far passare in Jugoslavia. Chi si occupava del sostentamento di questi ex prigionieri era Tita Marin di Pielungo che più tardi fu di validissimo aiuto per gli osovani. In fatti le scorte per essi furono nascoste in una trattoria di un suo cugino se non vado errato.

Intanto con l'avvento dell'inverno gli uomini che erano andati in montagna nell'autunno erano ridiscesi in città e prendevano gli opportuni contatti per prepararsi adeguatamente per la ripresa della primavera.

Nel dicembre del '43, dopo una riunione del CLN in cui era apparso chiaro che le formazioni partigiane friulane sarebbero state due, intanto nasceva ufficialmente l'Osoppo. Fu allora che si decise di predisporre delle piastrelle circolari metalliche con la scritta BOF da dare agli aderenti alla Osoppo come segno di riconoscimento e *passo in montagna*. -

Anche in periodo invernale non si trascurò di attuare qualche azione di sabotaggio ad imitazione dei colpi brillanti effettuati nell'autunno sulla Pontebana. Furono le officine Calligaris di viale Venezia a fornirci i chiodi a tre punte per bloccare i convogli di camion e le piastrelle per deviare i treni. Maestro in quest'ultimo tipo di lavoro era Romolo che abitando nei pressi di una linea ferroviaria non trascurava di fare spesso deragliare qualche treno sistemando una prolunga sui binari.

1 - solitario con alto Torre -

2 - per libertà di movimento non si deve intendere solamente il terreno ma anche il contatto con formazioni slovene e il comportamento della popolazione civile. -

I gruppi che rimasero attivi durante l'inverno a Udine furono due: quello degli studenti che faceva capo a Sarti, Toso e Fortuna e il nostro che raccoglieva tra gli altri Del Din, Miglioranza, Napoli, don Ascanio De Luca, Calligaris. *Cavetina*, - e la *squadra di via Bertoldo* -

Gli incontri a tipo organizzativo durante l'inverno furono moltissimi. Ricordo che verso la metà di febbraio incontrai Mario Lizzero in Planis. Era reduce dal Collio e voleva sapere a che punto era la nostra organizzazione. Lo informai che in Carnia aveva trovato rifugio Tredici della Garibaldi che era alla ricerca di un collegamento. Ci lasciammo dandoci appuntamento per la primavera nella zona della Carnia.

Nella prima quindicina di febbraio ebbe poi luogo al Tempio Ossario una importante riunione per definire ~~gli~~ alcuni dettagli l'azione dell'Ospopo, a cui parteciparono tutti i responsabili della provincia. Erano presenti tra gli altri Spartaco, Lino, Aurelio, Da Monte, il maggiore Beltrame di Sacile ~~precisamente~~ e Bobo Muratti. La presenza di quest'ultimo per i suoi precedenti scontentò Spartaco e me.

Si scontrarono due tesi: la prima che sosteneva la necessità di una lotta senza quartiere ai tedeschi; la seconda, attendista, che prevedeva la formazione di unità pronte soltanto ad assecondare l'azione degli alleati, ~~solo nei casi di unità forte~~ e che se pur presenti dovunque dovesse agire entro zone circoscritte, *sul terreno (vedi quanto afferma Solari)*.

Si decise di adottare una condotta intermedia. L'Osooppo doveva creare un forte nucleo iniziale da cui avrebbero dovuto successivamente generarsi tutta una serie di ~~vari~~ gruppi che mano a mano che si potenziavano militarmente dovevano acquistare una loro autonomia e condurre una energica azione contro i nazifascisti senza tuttavia mettere a repentaglio la sicurezza delle popolazioni. In ultima analisi il risultato della lotta doveva sempre essere superiore all'eventuale rischio di danno che le popolazioni avrebbero potuto subire.

Per quanto riguardava il nucleo primo della Osoppo, la prima grande base cioè, si stabilì che dovesse essere Pielungo, o meglio la zona di Pielungo tra Manazzons, Anduins, San Francesco, il monte Fala dalla parte di Vito d'Asio e il monte Corno dalla parte di Forgaria. I primi uomini che si stanziarono nella zona si sistemarono nei pressi di Gorno di Pielungo; tra questi funzioni di comando avevano Beppino, Goi e Romolo.

Nel primo periodo io facevo la spola tra Udine dove avevo frequenti contatti con i politici e la montagna.

Ricordo che già in novembre avevo ~~disposto~~ preparato su suggerimento degli uomini del partito d'azione una specie di promemoria in cui erano indicati i compiti delle formazioni partigiane in Friuli. Tra i più importanti quello di tenere sotto continua pressione la Pontebbana che era una linea di fondamentale importanza tra le reti di comunicazione dei nazifascisti. Tale promemoria fu inviato a Milano a Farri che lo approvò.

Oltre ai contatti con i politici, tra cui Spataro, Bino, Celestino ebbi anche dei contatti con i militari. Ma non produssero alcun effetto immediato. Ricordo che il col. Zanier aveva proposto di intitolare alla Julia le formazioni partigiane friulane. Ma io rifiutai sostenendo che purtroppo troppi morti si erano avuti ingiustificatamente nel nome della Julia, e fu scelto il nome Osoppo. Ebbi dei contatti anche con ~~le forze~~ ^{le forze} ~~partigiane~~ ^{partigiane}.

~~Il primo~~ ^{Il primo} li inizi fu prodigo di consigli e suggerimenti; poi si allontanò dal Friuli essendo sospettato; ^{fra i suoi piani per} ~~la sua~~ ^{si} rivelarono inadatti per formazioni guerrigliere. I politici friulani tenevano anche frequenti contatti con Milano: ricordo di avere io stesso preparato due carte di identità false per Solari e Cosattini che si recavano a Milano. Nel febbraio tramite Gallino conobbi Mario che più tardi diventò uno degli esponenti osoviani. Anche Mario partecipò probabilmente al convegno del Tempio Osoviano.

Chi mi aiutò particolarmente nel predisporre i rifornimenti per la montagna fu Goi, Marzona, Taccoli e Ario Polo da San Vito che riuscì addirittura a inviare in montagna un camion carico di carni insaccate! Uno dei nostri recapiti se ben ricordo era anche la latteria di Pielungo. Ricordo di aver incontrato in una occasione anche Barnabà che gli azionisti non volevano fosse avvicinato. Mi ~~si~~ introdusse da lui l'asciere Cantoni che io sapevo essere comunista. Barnabà promise aiuti, in particolare coperte che a suo dire erano nascoste in cimitero. Ma le sue promesse finirono nel nulla. Curioso il fatto che quando mi presentai da lui mi disse che aveva già contatti con i comunisti che aiutava. E per provare ciò mi sbandierò le bozze di Lotta e Lavoro, un giornale che egli diceva di correggere per i comunisti.

*Un camion fu destinato a Pielungo e uno fu
destinato a Prato Carnico che su suggerimento
di Marchetti Domani fu assunto dal
capo cellula comunista del luogo Fabian -
(questo deposito ha una storia a sé)*

*Gianni Pazzi
le note sono
di Veroli.*



Deposizione del teste Candido Grassi al processo Borghese

- 15 dicembre 1948 -

DEPOSIZIONE TESTE GRASSI CANDIDO

Durante il periodo della lotta partigiana nel nord Italia, io costituì le formazioni "Osoppo" le quali operavano nel territorio compreso tra il Piave e l'Isonzo. Alla data del 25 aprile 45 tali formazioni ammontavano a dodicimila uomini. In un primo tempo io comandai la prima brigata, poi divenni comandante di divisione ed infine nel gennaio 1945 assunsi il Comando Generale di tutte le formazioni della "Osoppo".

Dopo l'otto settembre 1943 nel territorio compreso tra Udine, Gorizia, Lubiana e Trieste fu creata una nuova provincia che prese il nome di "Litorale Adriatico". Tale provincia così costituita venne posta sotto il controllo di un Gauleiter austriaco al quale erano devolute tutte le funzioni di carattere civile, militare e politico.

Dopo l'otto settembre 1943 la MAS inviò dei suoi uomini in questa provincia per far propaganda di arruolamento ma poi costoro dovettero ritirarsi perchè forse non avevano ottenuto l'autorizzazione dai tedeschi per svolgere tale opera. Però successivamente elementi della MAS penetrarono in questo territorio per procedere a re-

quisizioni di macchine civili e di merci. Queste infiltrazioni erano costanti e non appena avevano effettuato le requisizioni, gli uomini della MAS, tornavano indietro.

X Il 25 novembre 1944, nella zona compresa tra Belluno, i monti della Carnia e Spilimbargo venne effettuato un vasto rastrellamento al quale parteciparono elementi cosacchi, una divisione alpina tedesca e un Battaglione, mi pare il "Barbarigo" della X M.A.S. Altri due battaglioni della MAS "Valanga" e "Fulmine" operarono ai piè della zona montana, risalendo verso la pianura. Le S.S. Germaniche, in questa vasta azione di rastrellamento, operarono da truppe di rottura seguite da presso dai reparti della MAS.

Noi resistemmo due giorni e poi ci ritirammo anche per non scoprire la vera entità delle nostre forze. In questo rastrellamento i reparti della MAS incendiarono tutte le baite della zona e fecero 35 prigionieri per la massima parte civili. Nella zona ove operavano le formazioni "Osoppo" noi avevamo organizzato la vita civile ed avevamo eletti i sindaci dei vari comuni. In questa azione di rastrellamento noi trovammo più lealtà nei tedeschi che nelle truppe italiane che combattevano contro di noi. X

A.D.R.: A Maniago vi era l'ufficio informazioni della X M.A.S. comandato dal tenente Bertozzi.

Il 14 dicembre 1944 l'ufficiale Boccazzi Gino che era stato paracadutato nella nostra zona per esple-

tare la sua missione di collegamento con il Governo del Sud, fu catturato da elementi della X M.A.S. Verso la fine del successivo mese di gennaio il Boccazzi fu inviato dalla MAS presso di noi in veste di parlamentario e costui parlò con Thomas Rovo (Nicolson) riferendogli che la X M.A.S. aveva intenzione di inviare due suoi ufficiali al Governo del Sud per trattare la questione Giuliana. Il Thomas, dopo il colloquio avuto con il Boccazzi, mi fece chiamare e mi mise al corrente delle richieste della MAS. Trasmettemmo quindi tali proposte al Governo del Sud Via radio.

Per chiarire questa circostanza debbo dire che il Boccazzi fu interrogato, subito dopo la sua cattura, dal comando della MAS intorno a un memoriale che noi avevamo redatto sotto il titolo "Questioni della Venezia Giulia" la MAS era venuta in possesso di una delle copie di questo memoriale che noi avevamo consegnato ai nostri emissari per farle pervenire al governo del sud.

In detto memoriale si faceva presente che tra noi della brigata "Osoppo" e il IX corpo slavo di Tito esistevano degli attriti perchè gli slavi volevano porci sotto il loro comando. Nel memoriale era precisato anche il nostro intendimento che i confini italiani fossero ~~presidiati~~ da truppe italiane e chiedevamo l'autorizzazione di trattare questo punto con gli jugoslavi.

Di questo memoriale ne furono redatte cinque copie; una fu consegnata ad un maggiore inglese, una al Prof. Franco e la terza all'avv. Marin, mentre le rima-

nenti due copie rimasero presso di noi. Il Prof. Franco però, durante il rastrellamento del 25 novembre 1944 (di cui sopra ho fatto cenno) perdette la copia del memoriale che fu catturata dalla MAS.

A.D.R.: Il Boccazzi dopo il colloquio avuto con il Thomas parlò con me e mi disse che la MAS voleva avere uno scambio di idee con noi perchè le sue vedute per la protezione dei confini Giuliani s'identificavano con le nostre. Io feci presente al Boccazzi che noi non potevamo trattare con la MAS perchè questa durante il rastrellamento del 25/11/44, aveva commesso molte atrocità in quelle zone. In ogni modo io inviai lo stesso al capitano Moralli un memoriale nel quale era specificato il nostro punto di vista. Noi in sostanza chiedevamo che la MAS facesse arruolare i suoi uomini nelle nostre file, ove, costoro avrebbero mantenuto il loro grado; solo così facendo si sarebbero potuti difendere ~~ai confini Giuliani~~ ~~ai confini Giuliani~~. Questo memoriale fu rimesso al Moralli tramite il Boccazzi, costui però non ritornò con la risposta anzi fu rinchiuso nuovamente in carcere.

A.D.R.: In sostanza noi chiedevamo alla MAS di combattere al nostro fianco contro il tedesco invasore.

A.D.R.: Io fui arrestato dai tedeschi il 28/2/45 e rimasi detenuto per 14 giorni.

A.D.R.: La MAS fu ritirata dal litorale Adriatico nel mese di gennaio 1945.

./.

A.D.R.: Il governo del sud, al telegramma inviatogli dal Thomas per comunicare (come sopra ho detto) le proposte della X MAS, rispose con un radiogramma di questo tenore "MAS est infamata. Siamo in contatto armata Graziani" In seguito a questa risposta noi non facemmo alcun passo in avanti nelle trattative con la MAS per la protezione dei confini Giuliani. Il Thomas in questi giorni mi ha inviato una lettera con la quale mi informa che la moglie del Borghese si è rivolta a lui per aiutare il marito e che egli le aveva risposto che sarebbe intervenuto all'attuale processo solo per accusare il Borghese perchè se costui fosse stato liberato ne avrebbe sofferto l'uomo della strada.

A.D.R.: Nel gennaio 1945 ebbi occasione di incontrare la Pasquinelli Maria a Milano in una riunione ove, oltre me, erano presenti il Boccazzi, il figlio di Nazzario Sauro ed il Bracchi, esponente del C.L.N.. In questa riunione la Pasquinelli ebbe ad affermare che tutti gli italiani dovevano riunirsi intorno a Mussolini per combattere contro i tedeschi; il Bracchi reagì contro queste parole e la sera stessa venne arrestato.

A.D.R.: L'otto gennaio 1945 al comando generale di Milano, l'Argenton mi presentò la Pasquinelli Maria la quale voleva rimetterci un suo memoriale per la protezione della Venezia Giulia; questo memoriale non aveva però alcun valore perchè noi già da tempo avevamo esaminato la questione e perchè ovunque ormai si parlava e si

scriveva su questo argomento.

L'IMPUTATO BORGHESE DICHIARA: Prego V.S. di domandare al teste se conosce quel capo della brigata "Osoppo" che si celava sotto lo pseudonimo di "Colonnello Verdi".

IL TESTE A.D.R.: Il colonnello "Verdi" sono io e tale pseudonimo io adoperai durante la lotta partigiana.

L'IMPUTATO BORGHESE DICHIARA: Non è esatto che il colonnello Verdi ci inviò il memoriale, bensì egli per accordi intervenuti fu condotto il 1° gennaio 1945 al comando della MAS di Vittorio Veneto e quivi egli ebbe un colloquio con il Morelli, presente il Boccazzi. Il Morelli espose al colonnello Verdi il nostro punto di vista per la protezione dei confini Giuliani ascoltò attentamente e poi si allontanò per riferire al suo comando le nostre proposte. Dopo alcuni giorni ci fu un secondo colloquio tra il colonnello Verdi e il Morelli, presente il Boccazzi; sempre al comando della MAS di Vittorio Veneto. In questa sede il Morelli respinse le proposte del Verdi di una unificazione di forze. Il Verdi durante questo colloquio affermò che non se la sentiva di far fronte agli slavi perchè la Venezia Giulia era abitata da una popolazione mista composta da italiani e da slavi ed aggiungeva che tale popolazione doveva essere arbitra di scegliere da sola il proprio destino.

Dopo il primo colloquio, avvenuto il primo gennaio 1945, non ci furono più fatti d'arme tra la "Osoppo" e la X M.A.S.

IL TESTE GRASSI A.D.R.: Ringrazio l'imputato Borghese per questa dichiarazione e confermo quanto ha detto; però affermo che io ebbi con il Morelli a Vittorio Veneto un solo colloquio, presente il Boccazzi e in questa circostanza io stilai un memoriale di due pagine per il comando della MAS e dichiaro che non ricevei mai risposta a questo memoriale. Dichiaro che nel suddetto colloquio io dissi che i popoli sono arbitri di scegliere il proprio destino e tale concetto affermo tuttora.

L'IMPUTATO BORGHESE DICHIARA: Il Morelli mi riferì che nell'incontro avuto con il Verdi, costui gli aveva fatto una ottima impressione per la sua serietà e rettitudine. Mi riferì altresì che il Verdi gli aveva detto: Noi non abbiamo nulla contro di voi perchè non vi conosciamo. Il Verdi lo aveva pure messo al corrente che la "Osoppo" era composta di ventotto brigate sparse in tutta la zona e difettose di collegamenti; gli fece pure intendere che avrebbe desiderato che tale funzione di collegamento venisse espletata dalla X M.A.S.

IL TESTE A.D.R.: Non è vero quanto asserisce l'imputato Borghese; noi della "Osoppo" avevamo i nostri collegamenti normali.

IL TESTE ESIBISCE ALLA CORTE UN VOLANTINO DICHIARANDO CHE ESSO FU DIFFUSO PER POSTA NELLA ZONA DEL FRIULI CIRCA UN MESE FA.

./.

L'AVV. LENER SI OPPONE ALLA LETTURA DEL VOLANTINO
PERCHE' ANONIMO.

IL TESTE A.D.R.: In questo volantino è detto che la
MAS, durante la lotta partigiana, fornì alla "Osoppo"
800 fucili.

L'IMPUTATO BORGHESE A.D.R.: Escludo in maniera assoluta
di aver dato delle armi alla brigata "Osoppo"; ripeto
che mandai settecento fucili ai patrioti che si trova-
vano sopra Bolzano, e non credo che questi patrioti
appartenessero alle brigate "Osoppo".

-"-"-"-"-"-"-"-"-"-"-"-"-"-"-"-

Edizi del processo Borghese

Le gazzette del lunedì 27.12.48

Da **IL GIORNO**

Milano, giovedì 17 luglio 1969

COMANDO' LA DIVISIONE OSOPPO «Verdi»: un cuore forte e fragile

di GIORGIO BOCCA

CINQUE anni fa decisi di conoscere il comandante Verdi, della Osoppo-Friuli: dovevo ascoltarlo per la mia storia dell'Italia partigiana, la sua testimonianza non poteva mancare perché lì, nel Friuli, nella sua zona, c'era stata la cerniera della Resistenza, non solo fra l'italiana e la jugoslava, ma fra i due modi d'intenderla e di combatterla da noi. Era un pomeriggio d'autunno.

Qualcuno mi disse che avrei trovato il professor Candi-Grassi, questo era il suo vero nome, nella biblioteca civica, ed era lì, cercava per me i bandi affissi dai tedeschi e dai cosacchi nei paesi della sinistra del Tagliamento e della Carnia; un signore gentile, un po' timido, capelli grigi, radi, di quelli che sembrano ormai fuori persino dai loro ricordi, rabbioniti e impigriti dalla provincia.

Ma bastava vedere come fumava e la melanconia indicibile del sorriso e certe inquietudini trascorrenti nello sguardo, d'improvviso spaurito, per capire che era un uomo ferito, amareggiato, non dalle piccole cose, non da ambizioni o da vanità mancate, ma da tutto questo «dopo», da questa insidiosa, terribile normalità.

Potrei qui raccontare di Verdi le imprese partigiane, il grande rastrellamento del novembre 1944, l'ardua diplomazia fra cattolici e comunisti, la «marcia in

avanti», cioè la discesa alla pianura con cui salvò le formazioni. Ma forse è meglio ricordarlo per un'esperienza umana più lunga e più amara: egli era uno di quelli che sopportano le sofferenze, le inimicizie e le malvagità forti e che non resistono alle gelosie striscianti, alle inutili cattiverie della vita normale.

Un breve periodo a Roma, nella vita politica del dopoguerra, bastò a convincerlo a ritornare nella sua città; e a sparirvi, mese dopo mese, piccola amarezza dopo piccola amarezza. Nei giorni in cui lo incontrai era conteso da due celebrazioni partigiane, di rossi l'una, di bianchi l'altra, e lui preferiva nascondersi, stare fra la gente che assisteva a discorsi e cortei: quel partigiano ridotto a clientela elettorale gli dava fastidio.

Poi andammo per le montagne; ed era un amabile, acuto narratore; prezioso per un lavoro storico, perché non mentiva neppure sui particolari più umili. Una virtù per cui, nella vita di ogni giorno, si finisce, di regola, fatti a pezzi.

Da **Messaggero Veneto**

Domenica 20 luglio 1969

**Equilibrio e intuizione
del comandante Verdi**

UDINE, luglio.

Egregio direttore,

lo scomparso professor Candido Grassi, il comandante Verdi, meriterebbe ben più che una lettera come questa, ma così forse meglio si interpreta il suo stile semplice e dimesso. E quanti lo stimarono ed amarono saranno grati a lei, se ci permetterà di porgergli anche da qui, rievocandone la figura, un estremo saluto.

Di un comandante unico di tutte le formazioni Osoppo si cominciò ad avvertire il bisogno solo dal febbraio 1945, quando i segni della fine si andavano moltiplicando. E solo il 29 marzo 1945 la scelta informale, già fatta prima, venne sancita con l'elezione democratica di Verdi a comandante del raggruppamento divisioni Osoppo-Friuli, comprendenti quattro (poi cinque) divisioni su sedici brigate, più distaccamenti autonomi.

Ma comandante fra i più responsabili, Verdi nella Osoppo lo fu da sempre. E particolarmente lo fu dal 14 febbraio 1944. Era quello un pomeriggio uggioso e freddo. Non trovammo posto più sicuro per farvi convenire tutti i responsabili degli otto settori in cui era divisa allora la Osoppo, se non il ballatoio esterno della cupola del tempio Ossario: proprio quel tempio che giovedì accolse le sue spoglie. Verdi si impose subito ai presenti per la sua

insistenza nel dichiarare che la Osoppo doveva riprendere quanto prima la via della montagna, se voleva essere formazione armata efficiente e incidente. Quanto da lui richiesto venne da tutti deliberato. E lui, insieme ad altri, si mise subito all'opera. A metà marzo la Osoppo di montagna ebbe così già il suo primo nucleo di patrioti nella Val d'Arzino, seguito subito da altri sopra Maniago e altrove. E anche Verdi salì con i suoi uomini a Pielungo, passando dall'uno all'altro reparto e vivendo l'identica aspra vita di tutti i patrioti con in più solo il gravame di una responsabilità che egli sentiva egualmente pesante nel campo militare e nel politico e nell'umano.

La grandezza di Verdi fu in questa sintesi, in quest'equilibrio, che egli seppe raggiungere, più che da militare o da politico, da artista, cioè non per via di calcolo o di ragionamento, ma di intuizione. Intuiva in un suo strano modo, com'è proprio degli artisti, ma alla sintesi e all'equilibrio arrivò sorprendentemente in situazioni difficili e in svolte che forse domani saranno riconosciute come storiche per la nostra piccola patria. Come militare capì che la vera guerriglia ha il suo sito naturale sui monti. Come politico intuì che la fraternità internazionale marxista — egli era socialista — non poteva e non doveva rendere lui e i suoi cedevoli di fronte alle pressioni slovene.

Qui il suo modo di vedere non

concordo con l'ottimismo dei garibaldini, i quali, preoccupati del nemico nazifascista di allora, non accettavano neppure di ipotizzare un prossimo nemico egualmente armato del domani, e ciò solo perchè le truppe di Tito erano a loro affratellate nell'ideologia comunista. Come uomo Verdi fu un trascinate che guadagnava alla causa i giovani con la sua calda eloquenza non riusciva a smettere. Ma li guadagnava anche con la sua fede sincera nell'ideale: fede scevra da ogni doppia finalità. Uomo di partito, combatté sempre e soltanto per una democrazia senza aggiunte e senza limiti. Costretto a cedere, a Pielungo, ad altri il comando, restò sul posto in sottordine, con la semplicità di chi sta ovunque bene dove si serve la causa.

Non voleva avere fra le mani denaro. Non volle mai impugnare la penna per firmare una condanna a morte. Se necessario, dava ad altri il compito di costituire il tribunale di guerra.

Finito il conflitto per lui fu finita l'ascesa: perchè egli aveva voluto l'ascesa sui monti, per la patria, non altro. Salva l'attività del suo partito, si appartò senza rimpianti, senza pretese. Grande come comandante, ma forse più grande come uomo che in ore fosche e buie aveva trovato, tra imbelli e barbari, il giusto e difficile mezzo per essere ancora uomo.

Aldo Moretti

Da **IL GAZZETTINO**

Martedì 19 agosto 1969

FIGURE

Il comandante Verdi

Nei giorni scorsi ricorreva il trigésimo della scomparsa del prof. Candido Grassi presidente dell'Istituto Toppo Wasserman e già comandante delle formazioni partigiane Osoppo « Friuli ». L'on. avv. Umberto Zanfagnini legato a « Verdi » da vincoli di fraterna amicizia, rievoca con questo scritto, la cara e amabile figura.

Il 15 luglio 1969 si spegneva in Udine immaturamente, all'età di soli 58 anni, il prof. Candido Grassi, il Comandante « Verdi » che, alla testa delle formazioni partigiane, « Osoppo - Friuli » condusse, assieme alle formazioni « Garibaldi », dall'8 settembre fino alla liberazione, nelle montagne del Friuli: dalla Val Meduna alla Val d'Arzino, alla Carnia e alle Valli del Natisone, quell'asprissima epica lotta che valse al Friuli a giusto titolo, con la liberazione dalla oppressione nazifascista, la massima decorazione al valor militare, la medaglia d'oro, di cui si fregia ed è insignito, per tutti i figli del Friuli, il gonfalone della città di Udine.

Il nostro animo commosso ha sentito che troppo, troppo presto Candido Grassi, ci ha lasciato, poiché molto rimanenza e rimane da fare in questa società, sul solco della Resistenza da lui tracciato, e noi avevamo bisogno di lui, perché egli era il più degno di tutti noi e perché molto il socialismo, sintesi di tutti i valori umani più alti, attendeva da lui e molto egli poteva e doveva ancora dare di quella ricchezza interiore che era in lui.

Non importa se la sorte gli fu avversa, se le fortune politiche non gli arrisero compiutamente, come egli si meritava; se, dopo essere stato eletto deputato nelle liste di Unità socialista, nel 1948, e aver degnamente rappresentato alla Camera il Friuli e la Resistenza friulana, egli fu per un banale calcolo, in sede di revisione dei risultati elettorali, posposto ad altri e ad altri dovette cedere il posto di deputato e di segretario della Camera dei deputati a cui la fiducia e l'affetto dei colleghi lo avevano chiamato; non importa: egli rimase sempre il simbolo, la bandiera della Resistenza friulana e di tutti i valori più nobili ed alti che questa rappresentava.

Con la sua scomparsa Candido Grassi è entrato nella storia, ma non solamente nella storia, nella leggenda, poiché leggendarie furono le gesta che egli e i suoi partigiani compirono per la liberazione della Patria dalla oppressione nazifascista e tutto ciò che essi hanno fatto risente del fascino e dell'alone della leggenda, dell'alone di quella stessa leggenda che circondava la figura di Garibaldi e delle sue gesta.

Le azioni sue e quelle dei suoi partigiani avevano del miracoloso, colpivano dovunque, con estrema rapidità e decisione, nei punti e nei gangli vitali del nemico, ma naturalmente il rischio e il costo, in tributo di giovani fiorenti vite umane, cadute eroicamente o falciate da esecuzioni in massa, furono enormi. Egli stesso improvvisamente, a un certo punto, fu catturato e incarcerato con altri comandanti delle formazioni osoppo e miracolosamente riuscì a scappare e a ritornare al combattimento.

Mai vi fu per noi e per la nostra Patria ora più buia e più tragica, ma mai rifiuse come allora, e proprio perciò, in tutta la sua bellezza il supremo olocausto di tante generose vite, la straordinaria vocazione al martirio per quel bene supremo, necessario all'uomo come l'aria stessa che si respira, necessario all'uomo per essere uomo, che è la libertà. Degne di leggenda furono perciò le gesta allora compiute, sotto la sua impareggiabile guida.

Ma non si può comprendere appieno la personalità del Grassi e l'apporto da lui dato alla guerra partigiana senza tener presente il substrato morale profondo e la ispirazione interiore da cui muoveva.

Anima d'artista, innamorato del bello, pittore d'avanguardia fra i più sensibili e delicati, artista Candido Grassi fu anche nella lotta partigiana, anzi forse fu questa la sua più splendida pagina d'artista, il suo capolavoro, una poesia in atto, appassionatamente vissuta, in cui espresse forse più compiutamente se stesso, tutto il grande afflato umano, l'ansia di libertà e la passione ideale che gli ferveva dentro.

Qui si deve ricercare, in questa sua matrice d'artista in quest'anima di poeta e di

pittore tutta la grandezza di cui egli fu capace, il suo fascino trascendente, il suo enorme ascendente sui giovani, l'ardimento, l'intuito pronto delle situazioni e dell'animo umano che lampeggiava nel suo occhio buono e che ne facevano un Comandante ideale, il Comandante Verdi.

E tutte queste doti, che sono anche le doti migliori e più degne per essere un socialista, egli portò nel partito socialista.

Candido Grassi fu capace solo di impulsi e di impeti generosi, alieno gli fu sempre ogni basso calcolo. Per questo egli era un po' apparato, e ce ne duole, ma per questo, dicevamo, noi avevamo bisogno più che mai di lui.

Candido Grassi, o meglio il Comandante Verdi, poiché con questo caro nome ci sentiamo ancora affettuosamente di chiamarlo, rimarrà ancora e sempre per noi il Comandante Verdi, espressione di tutto ciò che di più puro ed alto la Resistenza racchiudeva in sé, espressione di una Europa unita e di una umanità nuova affratellata sotto il simbolo degli ideali socialisti e degli ideali cristiani, fusi in nuove sintesi in nuovi valori universali che sono il portato più vero della Resistenza cui nessuna forza al mondo potrà più resistere.

Umberto Zanfagnini



Estratto da una pubblicazione della FIAP

È morto "Verdi"

La recente morte del Prof. Candido Grassi, il « Verdi », comandante delle formazioni Osoppo, lungi dal suggerirci tentazioni agiografiche, ci invita all'analisi critica dell'uomo ed al riesame della situazione in cui si è trovato ad agire.

Osoppo: il simbolo storico della fiera patriottica friulana era stato assunto da quegli uomini che nella lotta armata non condividevano le pregiudiziali politiche (ed anche, occorre dirlo, certi metodi di lotta) delle formazioni garibaldine; le quali collaborando militarmente con il vicino IX corpus sloveno, accentuavano con gli jugoslavi di Tito anche una collaborazione politica che, per l'incertezza sulla sorte futura delle zone mistilingue o contese, non era allora gradita a molti antifascisti.

L'Osoppo, sorta agli inizi del 1944 dai primi nuclei di ex militari che l'8 settembre, respingendo la resa, si erano battuti contro i tedeschi; per il rapido confluire di elementi eterogenei: cattolici appoggiati dal clero friulano (che inviò alle formazioni molti cappellani ed organizzatori), giovani studenti ed operai galvanizzati dall'attivismo del partito d'azione, militari di carriera collegati in gruppi omogenei intorno a prestigiosi ufficiali, contadini e ragazzi delle zone pedemontane e delle valli spinti dall'impulso di combattere i nazi-fascisti, o dall'orgoglio di entrare nelle formazioni (si ricordi che quasi tutto l'alto Friuli e la Carnia erano zona libera), od anche semplicemente dal desiderio di sfuggire alle scorriere ed ai bandi fascisti.

Il sentimento predominante nelle formazioni di base era la pura e semplice lotta

armata; ma al comando divisionale, più politicizzato, si scontravano due tendenze: quella dei militari, appoggiata dai cattolici, per un indirizzo nazionalistico, in polemica con i garibaldini, e quello degli azionisti, appoggiato dal CLN, per una ampia collaborazione e possibilmente unificazione con le formazioni Garibaldi che agivano nelle stesse zone.

« Verdi », di ideali tendenzialmente socialisti pur provenendo dai gruppi militari, rappresentava il punto di coagulo e di equilibrio; ma, forse temendo uno spaccamento, non riusciva ad imporre le decisioni del CLN a quegli elementi che rifiutavano la stretta collaborazione con i garibaldini, e preferivano mantenere l'autonomia dell'Osoppo in funzione nazionalistica e di difesa della italianità della zona di confine.

L'esperimento del Comando unificato con i garibaldini fu ugualmente tentato, ma con scarsa convinzione, talché non resse neppure ai primi massicci rastrellamenti.

Lo stesso potere di attrazione, di simbolo, di coagulazione che aveva avuto durante la Resistenza ebbe Verdi anche nel dopoguerra, quando i partigiani dell'Osoppo si divisero nelle lotte politiche o nelle varie Associazioni resistenziali.

Cercava sempre i contatti con i suoi partigiani, immancabile ad ogni riunione, convegno o celebrazione: fu fra i più autorevoli fondatori della FIAP, di cui fu anche per lungo tempo Vice-Presidente nazionale: dov'egli era presente gli osopani gli si stringevano sempre intorno, e questo gli era di grande visibile conforto.

Renzo Biondo

"Verdi" di Tito Maniacco
(Estratto dal volume "L'intuizione creatrice di Candido Grassi"
edito dal Centro Friulano Arti Plastiche nel 2004, pp. 15-16).

VERDI

Negli anni 50 conobbi Candido Grassi che per me era soltanto "Verdi", nome di battaglia da partigiano.

Era una conoscenza a distanza, come si usava allora fra giovani e anziani, fra noti ed ignoti.

I "miei" comandanti partigiani, "Andrea", "Varuni", "Carlino" erano tutti garibaldini e con essi usavo il tu, un tu, che per lo stesso motivo di "Verdi", era un lei, sul tipo: caro compagno mi dia del tu.

Di "Verdi" sapevo che era stato comandante della "Osoppo" e che fra garibaldini e osovani c'era della ruggine, ruggine politica, naturalmente, ma ruggine, e allora i rapporti politici erano molto duri.

Grassi abitava a cento metri da casa mia, in via Tiberio Deciani, Bore dai Capucini, quasi all'orlo con via Gemona, in un palazzotto appena separato dal tram da uno stretto vicolo da cui dovevano uscire, ai tempi dei tempi, i carri di palazzo Polcenigo-Garzolini, già allora collegio Toppo Wassermann. Lì c'era un'osteria detta "al Parenzo" che, probabilmente, dato che si stava chiudendo l'era della fillosera, vini istriani non ne aveva di sicuro.

Vedevo Grassi entrare e uscire, aveva un'aria solida e un volto che sarebbe piaciuto ai suoi sodali più noti, Sironi e Soffici, pittori del "ritorno all'ordine", ma il volto era scuro e pensoso.

Di salutarlo, nonostante certi incontri, non era il caso.

Poiché frequentavo i pittori e tale mi ritenevo, lo conobbi meglio al Circolo artistico e meglio ancora più tardi, negli anni 60.

Partecipai a qualche incontro in cui Grassi ventilava l'ipotesi di costituire un centro artistico, vista la scomparsa del Circolo artistico, scacciato dai sotterranei del Municipio per una sciagurata ed insensata decisione della Giunta Centazzo (la stessa che fece demolire, o permise di demolire, il vecchio cinema Eden per far posto all'orrenda sede dell'Upim).

L'idea di Grassi era quella di un Centro d'Arti Plastiche al quale potessero partecipare tutti coloro che si diletta-
vano d'arti figurative.

Gli feci notare, timidamente, che sarebbe stato meglio iscrivere gente di talento, pochi ma buoni.

Si meravigliava, mi rispose guardandomi di traverso, che io, che ero comunista, non fossi a favore di un allargamento democratico dell'arte, si meravigliava e non disse altro.

Sempre timidamente dissi, parafrasando Marx, che la società aveva il dovere di preparare le condizioni per cui si potesse esprimere un futuro Raffaello, ma che altro non si poteva fare.

Il sistema d'apprendimento dell'arte sarà democratico, osservavo, ma l'arte per sua natura, era un sistema feudale generato dai misteriosi meccanismi che il caso fa germinare in un cervello piuttosto che in un altro.

Non lo dissi molto bene, ma, bene o male, non gli fece piacere e non fui mai più invitato a quelle riunioni che dettero origine al Centro Friulano d'Arti Plastiche.

Oggi, come allora, ritengo non corrispondente alle necessità dell'arte democratizzarne il sistema creativo.

Negli anni 60 proposi una mia mostra di collages e scritti, con foto ricalcate con l'acqueragia in modo d'averne il negativo, una sorta di variante della pop art.

Mi disse, va bene. Volle però vedere qualche esempio, ah, borbottò, è così?

È così risposi – a quell'epoca, ormai, ero in grado di ribattere per difendere le mie tesi e i miei risultati -, va bene, tornò a dire e chiese al pittore Merlo, suo fac totum, di spiegarmi le regole del Centro.

Quei lavori non gli piacevano, come, del resto, non piacquero a Mutinelli, critico del "Gazzettino", che s'infuriò, Manzano, critico del "Messaggero Veneto", che mi conosceva da ragazzo, quando andava con mio padre nello studio di Dino Basaldella in via Anton Lazzaro Moro, Bors di san Lâzar, a bere ribolla, mangiare castagne, e aiutare Dino a togliere l'acqua da un grosso tronco d'ippocastano che il comune gli aveva munificamente regalato – da quel tronco Dino avrebbe ricavato la grande scultura "Lo squalo" che è attualmente nella Galleria d'arte moderna" -, Manzano rise sotto i folti baffi e scrisse che ero un bravo ragazzo di talento che volevo "épater le bourgeois", mi lasciassero sbizzarrire e maturare. Avevo più di trent'anni e di maturare non era il caso, però apprezzai l'ironia.

Qualche volta Verdi mi passava sotto il naso portando, a sera tardi il cane a passeggiare.

Io stavo seduto all'aperto al "Cremolino", una vecchia osteria di nome "da Valentino", ma che era stata così chiamata per il via vai dei vecchi comunisti, anarchici e socialisti durante il fascismo, all'inizio di via Toppo e chiacchieravo con Dino Basaldella, lo scultore Ceschia, l'architetto Midena e "Andrea", lui salutava e guardava "Andrea" di traverso – "Andrea", che aveva molta stima della dirittura dell'uomo, gli sorrideva -, prendeva in piedi un Pernod con molto ghiaccio e svaniva nel buio, verso ovest e via santa Giustina per risalire poi verso casa da via Deciani. Quelli erano i tempi e quello era l'uomo.

Tito Maniaco

*Finito di stampare
nel mese di dicembre 2006
presso le Arti Grafiche Friulane / Imoco spa
Tavagnacco (UD)*



Luciano De Cillia è nato a Udine nel 1932. Laureato in giurisprudenza all'Università di Padova, fino al pensionamento ha prestato servizio come funzionario di ente locale. Ha militato nella Gioventù Italiana di Azione Cattolica, ricoprendo la carica di vice presidente diocesano. Ha aderito al partito della Democrazia Cristiana, facendo anche parte di quel comitato provinciale. Presidente del Centro Ricerche e Studi, collegato ai "gruppi spontanei di impegno politico-culturale", è stato vice presidente della Famiglia Artisti Cattolici "G. Ellero" e direttore dei "Quaderni della Face". Per ventiquattro anni ha svolto le funzioni di Presidente della Scuola Cattolica di Cultura.

Collabora fin dall'inizio, con ricerche prevalentemente dedicate al movimento cattolico, all'attività dell'Istituto Friulano per la Storia del Movimento di Liberazione, di cui è attualmente vice presidente. Suoi scritti sono comparsi, a partire dal 1971, su "Storia contemporanea in Friuli" la rassegna dell'IFSML.

È socio, fin dalla fondazione, dell'Istituto di Storia Sociale e Religiosa di Gorizia e suoi contributi sono stati pubblicati dalla rivista "Iniziativa isontina" di Gorizia.

Ha collaborato alla pagina culturale del quotidiano "Messaggero Veneto" e, in più occasioni, a partire dagli anni Cinquanta, al settimanale "La Vita Cattolica".

È autore di una pubblicazione su Agostino Candolini, edita dall'IFSML nel 1983 e di una biografia di Luigi Burtulo, edita dall'IFSML nel 1998. Coautore del volume "Antonio Comelli - Una vita per il Friuli", edita da Fondazione CRUP e da CRUP SpA nel 2003 è socio dell'Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Udine.

