

**O. I. GRISELLI nelle AVANGUARDIE
1911 - 1923**



15 maggio - 6 giugno 2010

Galleria Spazio Minerva

MONTESCUDAIO

La mostra O. I. GRISELLI nelle AVANGUARDIE è la prima occasione di approfondimento del periodo trascorso dall'artista negli anni più fecondi della storia artistica del 900.

I documenti e le opere esposte in questa mostra confermano la capacità dell'artista di cogliere quanto di nuovo, nel campo delle arti figurative, stesse venendo avanti agli inizi del secolo scorso.

Riscoprire l'opera di Griselli nel contesto delle avanguardie del 900 spiazza l'idea che tanti si sono fatta di questo artista che non fu solo uno scultore del *Novecento italiano*. Se pure in modo del tutto personale, partecipò a quella entusiasmante esperienza artistica che, a partire dal futurismo, dette una tremenda scossa al ristagno delle arti.

Nel 1903 Griselli si trasferì a Firenze. Dopo aver frequentato la scuola di nudo stabili i primi importanti contatti personali ed artistici con Aldo Palazzeschi, Giovanni Papini e Giuseppe Vannicola.

Nel 1910 per problemi di salute si trasferì a Viareggio. Si vedeva spesso con due artisti già conosciuti a Firenze: Lorenzo Viani e Plinio Novellini. Fu proprio quest'ultimo ad insistere affinché Griselli partecipasse al concorso per la realizzazione del *Monumento allo zar Alessandro II*, ucciso nel 1881.

A Firenze nel 1911, quando da Milano scendevano i futuristi per fare proseliti, i più desiderosi di dare un calcio al passato erano proprio gli amici di Griselli: Palazzeschi, Papini e Ardengo Soffici. Quest'ultimo però aveva scritto sulla rivista *La Voce* parole dure contro una mostra di Boccioni e per questo si era scatenata una violenta rissa.

Di lì a poco Soffici aderì al futurismo insieme a Papini fondando la rivista *Lacerba* con la partecipazione di Palazzeschi.



Ritmo, 1912 - Esposta alla XIV Biennale di Venezia - Collezione privata

rappresentata soltanto da Boccioni.

Griselli presentò 52 opere. La mostra, come si evince dal catalogo stampato presso la Tipografia Vallecchi e dall'articolo di Giuseppe Vannicola sul *Nuovo Giornale di Firenze* ebbe luogo a cavallo fra il 1912 e il 1913. La tipografia Vallecchi di Firenze sul catalogo stampò l'anno 1913, come obbligo per l'identificazione del documento, ma non fu indicato il periodo di apertura.

Nei ricordi di vita ed artistici, Griselli descrisse la sera dell'inaugurazione in cui *davanti al caffè Paszkowski vi furono baruffe e corsero pugni tra coloro che difendevano e*



Catalogo dell'esposizione personale alla Proimtrice di Belle Arti, Firenze, 1912 - 1913

Insieme all'amico scultore moscovita *Stepanoff*, nell'autunno del 1911 Griselli decise di seguire la sorte del bozzetto per il *Monumento allo zar Alessandro II* e parti per la Russia.

Nel 1912 quando Griselli allestì presso la Società di Belle Arti di Via della Colonna a Firenze la sua prima personale, la scultura futurista era

Esposizione Griselli

Cinquantadue lavori, in pittura, scultura e notazioni figurative, esposti in una sala dell'Associazione di viale della Vittoria, in via della Colonna. l'opera di Italo Griselli in una manifestazione internazionale per espressionista, ardita e, soprattutto, sincera.

Dare «interrompimento» riferendosi a tutti quelli che perseguono le gradazioni nella sensibilità e non continuano sul binario: «non-conviventi». Fra ciò che pare e ciò che interviene, la diffeerenza è grandissima.

In questa Esposizione del Griselli si può seguirlo, da una sala all'altra, il cammino di un artista impetuoso, non preoccupato né da formule estetiche, né da procedimenti tecnici.

Nella sala che precede il salotto, il cambiamento di un artista impetuoso, non preoccupato né da formule estetiche, né da procedimenti tecnici.

Nei vinti rinnovava ruminosamente come il futurista, anche quando una forte futurista sembra accordare una esatta alchimia, come nel Concerto (N. 3) quadro d'irritazione e suggestione. Capace di comprendere tutto, il Griselli ha tentato la problema di tutto, in dissenso da teoria e da pregiudizi di un gruppo, non di un individuo, ma di un gruppo. Non è un individuo, ma di un gruppo. Non è un individuo, ma di un gruppo. Non è un individuo, ma di un gruppo.

Temporaneamente soprattutto emotivo. Piuttosto che sentimentale all'oggetto, è l'artista a essere l'oggetto, e il soggetto è l'artista. Il Griselli non sposta l'arte, come fanno i Cubisti, per portarla in un nuovo mondo, dove la quarta dimensione esiste.

È se lo vediamo talvolta tendere verso una maggiore analità, come nella Grande stanza di notte, nella Grande stanza di notte, nella Grande stanza di notte. È se lo vediamo talvolta tendere verso una maggiore analità, come nella Grande stanza di notte, nella Grande stanza di notte, nella Grande stanza di notte.

Il colore è veramente uno spirito che abita nelle cose e le rende capaci di esprimere lo spirito, perché, ad esempio, le gradazioni di turchese sfumate, azzurra condensa nelle lievi dimensioni d'un quadro (Luna) sembrano dedurre dentro di noi l'idea d'una notte piena di languore, di silenzio, di spazio.

La Lazzarina, invece, persona d'una vita di bruciato giallo, ci fa con una potenza inimitabile e misteriosa. Un fatto di capelli in cui vedo il vostro come la pioggia con cui Zeux venne a trovare Danae.

G. Vannicola.

aggredivano le sue opere. Ad accendere la miccia delle discussioni furono soprattutto le tre *Ballerine*.

Chi sostenne la vicinanza all'esperienza futurista, chi provò sdegno per oltraggio al pudore, chi vide la continuità di artisti ottocenteschi come gran parte della critica sostenne e sostiene tutt'oggi. I riferimenti a Rodin furono i più gettonati ma non gli furono risparmiati neppure richiami decorativi e caricaturali. Probabilmente il richiamo al grande scultore francese è dovuto al confronto fra *Ritmo* di Griselli e *Iris, messaggera degli dei* di Rodin.

Sulle tre *Ballerine* Vannicola scrisse che: *sono di un'emotività dionisiaca, audaci e libere interpretazioni del reale*.

Lo stesso Griselli precisò che non rappresentavano altro che "ritmi" e movimenti visti nei circhi equestri, probabilmente russi. Ma è proprio il ritmo così evidente ed estremo che fa pensare al dinamismo futurista, non ancora del tutto assimilato, soprattutto in scultura. Le *Ballerine* furono eseguite nel 1912 al ritorno dal primo viaggio in Russia. A quel tempo Boccioni aveva pubblicato da alcuni mesi il *Manifesto della scultura futurista* e realizzato le sue prime sculture.

Griselli intitolò le tre opere *Ritmo* o *Scoscio*, *Il ventaglio* e *Contorsione*.

Siamo in presenza di tre nudi con i quali l'artista non celebrò la bellezza del corpo o l'eleganza del passo di danza ma la forza del movimento, disegnano nello spazio strane, quanto improbabili, evoluzioni tecniche.

Nei tre corpi Griselli indicò, alla sua maniera, il moto che si deve ottenere in scultura. Una scultura futurista, come sosterrà un po' di tempo dopo Boccioni su *Lacerba*, non può nascere da un corpo studiato fermo e successivamente reso in movimento, ma deve essere subito concepito in movimento. Nel realizzare quelle ballerine e soprattutto *Ritmo* Griselli intese rappresentare il suo concetto di movimento in scultura, prendendo certamente spunto dai pensieri futuristi.

In *Ritmo* lo scoscio deforma l'anatomia degli arti, facendo pensare più che ad un passo di danza, allo sforzo estremo per ottenere evoluzioni possibili solo nella testa di un artista. Anche in questa opera si ripetono condizioni geometriche non casuali: gli arti inferiori e superiori sono perfettamente paralleli facendoci pensare ad un gioco di linee appositamente studiato per andare oltre la bellezza della figura, creando una frattura con gli schemi classici sulla bellezza del corpo femminile.



Concerto, 1912 - Collezione privata

Il riferimento a Rodin appare improprio perché in questa opera l'artista non ha rappresentato la figura ma esclusivamente il movimento. In *Ritmo* non ci sono richiami simbolici e non è un'opera naturalista.

Il modo in cui sono rappresentati i capelli, incollati al corpo sul davanti, mentre dietro la testa tendono leggermente a muoversi per la velocità di quel ritmo, il modo in cui il viso appare deformato dallo sforzo per il salto nel vuoto, sono la conferma che attraverso quel corpo



Ritratto di F. T. Marinetti, 1914 - Collezione privata

che su *Concerto* esposto in mostra e del quale Vannicola ne parlò sull'articolo per il *Nuovo Giornale di Firenze*.

Griselli realizzò *Concerto* al ritorno dal primo viaggio in Russia. Anche i caratteri somatici dei soggetti ritratti farebbero pensare a questo.

Il quadro non celebra la musica, l'opera o la commedia, non rappresenta musicisti, cantanti o attori ma coglie l'espressione del pubblico che prima di rientrare a casa per la cena, dopo una giornata di lavoro, andava a teatro. L'artista rappresenta lo stupore nel vedere tutte quelle persone interessate allo spettacolo attraverso la particolare visione degli spettatori, proprio a ridosso dell'artista che guarda. Questo modo di costruire il quadro è certamente una caratteristica espressionista. Del resto Griselli durante il primo viaggio in Russia visitò alcune



I fabbroferrai, 1916

città tedesche dove ebbe modo di vedere le opere realizzate dagli artisti della "Brücke" con i quali anche gli artisti russi erano in contatto.

Nel momento in cui in Italia il futurismo iniziò a ottenere nuove adesioni e consensi della critica, Griselli partì per la Russia per seguire il concorso di secondo grado per il monumento allo zar vinto dallo scultore fiorentino Raffaello Romanelli.

A San Pietroburgo Griselli si integrò nella vita artistica e iniziò a eseguire i primi lavori. Fu proprio attraverso l'amico Stepanoff che riuscì ad ottenere il suo primo incarico importante.

Nel 1915 mosì l'Arciduca Kostantin Kostantinovitch, cugino dello zar Alessandro III padre

intese descrivere il movimento.

Di certo l'esecuzione plastica riprende elementi decorativi e tratti liberty fortemente presenti ancora in quegli anni, ma come detto più volte, non è tanto la forma che interessa quanto il valore attribuito dall'artista al movimento in senso assoluto e non la semplice rappresentazione di un corpo in movimento.

Alcuni quadri in mostra uscivano dai canoni pittorici del momento, rappresentati da un romanticismo ancora strisciante più nei sentimenti degli artisti che nelle loro opere. Sui lavori definibili d'avanguardia non possiamo esprimere considerazioni salvo



Mir Iskusstva (Arte del mondo), Catalogo Vystavski Kartin, Pietrogrado, 1915

di Nicola II e molto stimato da quest'ultimo anche per le sue doti letterarie e per la sua sensibilità umana ed artistica.

Il busto che avrebbe dovuto essere fuso in 49 copie e destinato ai saloni dei cadetti di tutti i corpi dell'esercito dello zar, fu realizzato soltanto in 7 esemplari perché il lavoro svolto dalla Fonderia Rebecchi di Pietroburgo fu interrotto dallo scoppio della rivoluzione.

Fin dall'arrivo a San Pietroburgo Griselli frequentò il locale *Brodjácaja sobàka* (Cane randagio) dove erano soliti ritrovarsi gli artisti e i poeti più affermati. E' lì che conobbe gli artisti Leonid Andreëff, Aleksàndr Kuprin, il poeta Konstantin Bal'mont, la scrittrice Nadezda Bucinskaja e la poetessa Anna Gorenko detta Akhàatova. I pittori Aleksàndr Benuà, Sergei Sudeikin, Igor Grabar e lo scultore Aleksàndr Matveieff, incontrati al *Cane randagio* permisero a Griselli di partecipare alla più famosa mostra d'arte russa:

Mir Iskùststva, nel 1915 con una scultura dal titolo *Danseuse* realizzata nel 1914 e nel 1916 probabilmente con un altro nudo di donna.

Il 26 gennaio 1914 secondo il calendario russo, l'8 febbraio per il nostro, giunse a Mosca Filippo Tommaso Marinetti per un ciclo di conferenze a Mosca e Pietroburgo.

I cubo-futuristi, con in testa Vladimir Majakóvskij, oltre all'avversione verso il futurismo italiano, declamata nelle circostanze in cui furono presenti agli incontri con Marinetti, snobbarono le varie conferenze perché impegnati in altrettante iniziative in tutta la Russia.

I giornali dettero molto risalto alle conferenze, esaltando le qualità oratorie e lo spirito battagliero di Marinetti.

Per l'occasione della visita di Marinetti venne tradotta dal francese una raccolta di pensieri teorici marinettiani

Al caffè, 1921 - Collezione privata

pubblicata a Parigi nel 1911 con il titolo *Le Futurism*. Il libro fu tradotto in Italia nel 1915 con il titolo *Guerra sola igiene nel mondo*. In Russia il testo non assunse titoli particolari ma fu riproposto quello francese *Futurizm* (Футуризм).

Un articolo edito dal *Movimento futurista* e presentato a tutte le redazioni dei quotidiani italiani per la pubblicazione, ovviamente più propagandistico che di effettiva cronaca, ripropose pezzi di corrispondenza pubblicati su *Il Piccolo di Trieste*.

Durante il soggiorno a Pietroburgo Marinetti partecipò più volte ad iniziative presso il *Cane randagio*. Sulla visita in Russia di Marinetti, Griselli scrisse nei ricordi di aver dipinto una tela ispirandosi a ciò che Marinetti disse parlando un attimo francese e



Signore a passeggio, 1915



Al caffè, 1915

ricordandogli le conversazioni avute in Italia. Il ritratto era fatto di linee bizzarre, intersecate da occhi e da bocche messe qua e là nella tela. Nel vedere quell'opera Marinetti si entusiasmò al punto di credere che Griselli fosse diventato futurista.

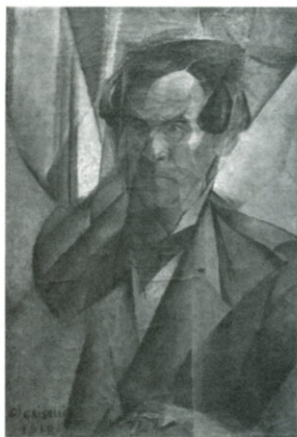
Quando Marinetti tornò in Italia il quadro fu esposto presso la Galleria Sprovieri a Roma insieme ai futuristi italiani e agli artisti russi Aleksandr Archipenko, Alexandra Ekster, Nikolaj Kul'b'in, Ol'ga Rozanova che avevano seguito Marinetti durante le conferenze e soprattutto nelle serate al *Cane randagio*.



Ritratto di un amico di Teodors Zalkalns, 1915

In scultura fino al 1918 Griselli realizzò opere tradizionali con velati riferimenti futuristi e, quasi sempre, su commissione.

Il movimento futurista russo era diviso in almeno quattro raggruppamenti ma i più rappresentativi furono gli egofuturisti e i cubo-futuristi.



Autoritratto, 1918

attività per convinzioni rivoluzionarie.

Nel variegato panorama futurista russo e delle avanguardie più in generale si collocano una ventina di opere di Griselli oltre a quelle citate e alle tre che fecero parte del *Piano di propaganda monumentale*.

Il percorso futurista di Griselli, inteso come sperimentazione di tecniche e di stili iniziò nel 1915 per finire in Germania nel 1923.

In questo contesto, alla ricerca di una dimensione estetica personale, Griselli colse alcuni aspetti delle teorie suprematiste e li fece propri in due acquerelli dal titolo *Il bacio (L'uomo*

Nel 1916 Griselli modellò ed eseguì in bronzo una scultura intitolata *I fabbroferrai*. La modellazione, poco più che abbozzata anche se sono chiaramente distinguibili i due operai e gli strumenti usati, conferisce all'opera una potenza e un'originalità plastica tale da trasformare quel lavoro così massiccio, in una scansione ritmica e musicale.

Ancora una volta Griselli cercò di dare un senso all'opera andando oltre la semplice rappresentazione. Ancora una volta il movimento avrebbe rappresentato l'asse portante dell'intera costruzione scultorea. Nel 1915 Griselli si trasferì presso la "Casa Nuova York", una specie di pensione in cui abitava anche il pittore Nathan Al'tman che divenne subito suo amico.

Proprietaria della casa era una signora lettone Ol'ga Kaplan madre di Helena Haimowitsch che Griselli sposò nel 1921.

A Mosca, a quel tempo non ancora capitale, erano più forti i sentimenti di rottura con il passato e i cubo-futuristi, aderenti al gruppo *Gileja*, furono vicini all'esperienza cubista in quanto avevano quasi tutti frequentato Parigi, ma si sentivano futuristi nell'idea di azione, soprattutto nelle rappresentazioni teatrali e nel declamare poesie come facevano i futuristi italiani.

Già prima della rivoluzione i vecchi gilejani aderirono ad altri movimenti, mentre i cubo-futuristi, definiti più semplicemente futuristi dopo la rivoluzione, parteciparono alla realizzazione di opere monumentali essendo considerati più vicini al movimento rivoluzionario perché quasi tutti schierati politicamente a sinistra.

Anche Griselli partecipò alle iniziative culturali promosse dal governo bolscevico. Pur non conoscendo le sue idee politiche, di sicuro si può affermare che non aderì a quelle



Ritratto dell'antiquario Wassily Sacharoff, 1915
Esposto alla XIV Biennale di Venezia

moderno) del 1918 e *Composizione suprematista* del 1920.

A cavallo fra il suprematismo e l'astratto è un acquerello realizzato nel 1915 raffigurante due donne. Griselli non dette un titolo ma potrebbe essere *Signore a passeggio*. È interessante notare come le due figure siano appiattite sulla superficie della carta non dipinta facendo emergere la logica lineare della costruzione dell'opera con sole forme geometriche più o meno definite.

Sempre del 1915 è l'acquerello *Al caffè* che fu la base per un dipinto a olio del 1921 in cui Griselli ripropose una signora al caffè, probabilmente sua moglie. Nell'acquerello ma soprattutto nel dipinto a olio Griselli dette risalto alla figura femminile con accostamenti di forme geometriche variopinte. Altri tre acquerelli posteriori all'esperienza cubo-futurista e suprematista sono il *Ventaglio*, il *Vaso di fiori*, la *Composizione con spirale e figure geometriche*. Sono le opere cronologicamente più vicine al rientro in patria dell'artista. In modo particolare il *Vaso di fiori* presenta una ricercata finezza di esecuzione dovuta all'uso sapiente delle trasparenze dell'acquerello associate alla costruzione dinamica di proiezioni di luci ed ombre appena percettibili, con cerchi quasi invisibili e poligoni ancora di rimando suprematista.

Fra i lavori riconducibili alla produzione cubo-futurista si conosce il *Ritratto di Teodors Zaļkalns*, il *Ritratto d'un amico di T. Zaļkalns*, il *Ritratto dell'antiquario Wassily Sacharoff* (scultura), l'*Autoritratto*, *Mamma* (acquerello), il *Mandolino* e *Studio di scultura* (lapis).



Studio per scultura, 1920 ca.
Collezione privata

Il *Ritratto d'un amico di T. Zaļkalns* è un'opera realizzata nel 1915. Soprattutto per la costruzione del volto che il quadro può essere definito cubo-futurista. Interessante è l'inserimento del profilo sull'immagine frontale che conferisce al volto una specie di movimento tridimensionale.

Anche Zaļkalns partecipò nel 1918 alla realizzazione del *Piano di propaganda monumentale*. Insieme a lui e a Viktor Sinaiski, Griselli fu incaricato dal Dipartimento delle arti visive per la consulenza artistica sui monumenti da collocare a Pietrogrado.

Lo stesso direttore del dipartimento David Šterenberg comunicò la notizia dell'incarico ai tre scultori sulla rivista *Arti Visive* pubblicata nel 1919.

Del 1915 è il *Ritratto dell'antiquario Wassily Sacharoff* che abitava nello stesso fabbricato di Griselli. Probabilmente questa opera precede gli altri due ritratti in quanto sono soltanto velatamente presenti lineamenti futuristi.

Profondamente diverso dagli altri quadri cubo-futuristi realizzati con pochi colori e cupi, il *Mandolino* è un altro approccio al cromatismo ed alla luce. Il tema dai cubisti quanto dagli artisti russi come Ljubov Popova e Nadežda Udalova. Anche qui siamo in presenza di una costruzione formale che



Manifesto che annuncia l'inaugurazione del Monumento a Sofia Perovskaja, 1918

dello strumento a corda fu sfruttato dai cubisti quanto dagli artisti russi come Ljubov Popova e Nadežda Udalova. Anche qui siamo in presenza di una costruzione formale che

attinge dalla divisione cubo-dinamica degli elementi che compongono l'opera.

Di qualche interesse, anche perché non si conoscono lavori simili, è un piccolo *Studio di scultura* a lapis databile intorno al 1920. Fu la prima idea di una grande opera futurista, forse un monumento; un pensiero a cui non seguì né una piccola scultura né un bozzetto in gesso. A differenza di quanto possa sembrare ora, nella testa di Griselli il soggetto doveva essere molto chiaro; per due volte negli spazi bianchi della figura, non riempiti dal segno, annotò in corsivo la parola "vuoto".



Bozzetto del Monumento a Nicolaj Cernyšcevsckij, 1918

Un decreto del Soviet dei commissari del popolo del 12 aprile 1918 presieduto da Lenin dispose la rimozione dei monumenti eretti in onore agli zar e ai loro "servi" qualora fossero ritenuti privi di valore storico e artistico. Contemporaneamente il decreto aprì la strada alla realizzazione di un *Piano di propaganda monumentale*. Il decreto fu pubblicato sul giornale *Izvestia* due giorni dopo la

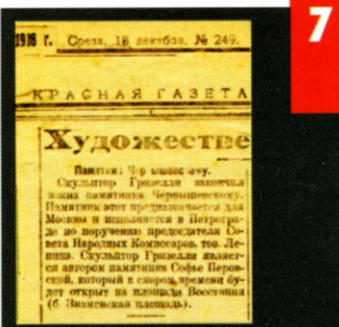
promulgazione.

L'arte di agitazione, che nacque nelle vie e nelle piazze, rappresentò per la futura cultura sovietica un vero punto di partenza. Nei centri urbani, oltre alle inaugurazioni dei monumenti c'erano scenografi e pittori con le loro rivisitazioni delle città, poeti e musicisti con i loro happening, grafici e tipografi con cartelloni e manifesti.



Bozzetto per il Monumento a Gracco Babeuf, 1918

Al piano che aveva individuato 66 o 62 personaggi da ritrarre avrebbero dovuto corrispondere circa 200 monumenti che però non furono realizzati per le gravi condizioni economiche in cui versava il paese e perché parte dei primi lavori non piacquero ai soviet. La presenza dei futuristi fu aspramente avversata dai rappresentanti del popolo giudicando ingiuriose molte opere realizzate e quelle presentate in bozzetto.



Krasnaja Gazeta (Giornale Rosso) Articolo che annuncia l'ultimazione del bozzetto del Monumento a Nicolaj Cernyšcevsckij, 18 dicembre 1918



Krasnaja Gazeta (Giornale Rosso) Articolo che annuncia l'inaugurazione del Monumento a Sof'ia Perovskaja, 27 dicembre 1918



Gazzetta del Dipartimento arti visive, Commissariato dell'istruzione pubblica, Pietroburgo, 1919

Griselli partecipò attivamente al *Piano di propaganda monumentale* con tre soggetti: Sof'ja Perovskaja, François-Noël Babeuf e Nicolaj Černyševskij.

Del *Monumento a Babeuf*, il francese fondatore del socialismo rivoluzionario, si conosce il bozzetto perché pubblicato sulla rivista *Arti Visive*.



Bozzetto del *Monumento a Sof'ja Perovskaja*, 1918

Soviet dei commissari del popolo, furono direttamente conseguenti al dissenso espresso dal popolo verso un'arte ritenuta incomprensibile.

Il 29 dicembre del 1918 alle ore 12 in Piazza Vosstanija, davanti alla stazione centrale di Pietrogrado, fu inaugurato il *Monumento a Sof'ja Perovskaja*. Di questo evento ne dettero notizia un manifesto e articoli di giornali prima e dopo quella data.



Inaugurazione del *Monumento a Sof'ja Perovskaja*, Pietrogrado, 29 dicembre 1918

L'esecuzione del monumento appare molto distante dall'idea originaria. Non è e non sarà la prima e l'ultima volta che l'opera finale si presenta molto diversa dal bozzetto.

Del *Monumento a Černyševskij* era prevista l'erezione in piazza per gli inizi del 1919 e con enfasi il n. 249 del giornale *Krasnaja Gazeta* di mercoledì 18 dicembre 1918, annunciò che Griselli aveva terminato il bozzetto del monumento a Černyševskij su espressa richiesta di Lenin. L'opera non fu mai eretta.

Agli inizi del 1919 il potere politico nelle sue articolazioni istituzionali prese le distanze dalle sculture dei futuristi tanto da impedirne la partecipazione ai lavori per il 1° Maggio.

Le abiure verso il futurismo da parte del

manifesto annunciò l'evento e la presenza di Anatolij Lunačarskij e Zlata Lilina, come il giornale *Krasnaja Gazeta* di venerdì 27 dicembre 1918.

Nelle linee essenziali il bozzetto si presentava come quello di

Černyševskij: nessuna eccessiva scomposizione dei piani alla maniera cubista, semmai poche linee a solcare il viso accentuandone alcuni caratteri somatici. Nelle due opere siamo in presenza di quella personalizzazione della dottrina che Griselli concretizzerà differenziandosi proprio dalle scuole e dagli eccessivi "ismi".



Luciano Magrini, *La catastrofe russa*, Milano, La Promotrice, 1922

Торжественное открытие памятника Софье Перовской.

Отдел Искусствальных Искусств возобновил после краткого перерыва, вызванного отъездом народного комиссара по просвещению А. В. Луначарского в Москву, открытие временных агитационных выставок политическим и общественным деятелям, писателям и художникам.

Первым после перерыва был открыт агитационный памятник великому вождю партии "Народной Воли" Софье Перовской.

Памятник, исполненный скульптором О. Гурикелем, поставлен на площади Восстания (б. Знаменская площадь), недалеко от входа в Николаевский вокзал.

Торжественное открытие памятника, состоявшееся в воскресенье, 29-го декабря, в 12 час. дня, собрало многочисленную публику. Среди присутствовавших были А. В. Луначарский, З. Н. Лилина, иллюстраторы Н. А. Морозов, заведующий Отделом Искусствальных Искусств А. И. Штернберг, Н. И. Путин и др.

На торжество прибыли со своими поздравлениями делегаты от железнодорожников Николаевской жел. дорог.

Solenne inaugurazione del *Monumento a Sof'ja Perovskaja*, Iskusstvo Kommuuny (Arte della Comune), n° 5, 5 gennaio 1919



Monumento a Sof'ja Perovskaja, 1918

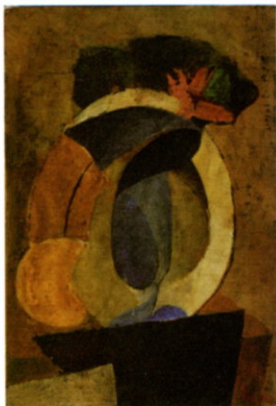


Ritratto (Riproduzione), 1922
Collezione privata

scultura di Boccioni.

Probabilmente Griselli nel 1918, di persona non aveva visto opere di Boccioni, forse qualche disegno su *Lacerba* prima di partire per la Russia insieme ad opere di Carrà.

Si potrebbe pensare anche ai volumi realizzati da Giacomo Balla al tempo di *Futur Balla*, a qualche scultura di Raymond Duchamp-Villon documentate dagli artisti russi dopo i loro viaggi a Parigi. Ma gli spunti potrebbero provenire anche da alcune litografie del 1913 di Kazimir Malevič nei libri dei poeti Velimir Khlebnikov e Aleksei Kruchenykh come dalla *Testa di una contadina*, opere nelle quali si ritrovano le masse volumiche realizzate nello stesso periodo dagli artisti italiani.



Composizione natura
fantastica (Riproduzione),
1920 ca. - GAM di Firenze

L'esecuzione finale sia per la rappresentazione fin troppo innovativa e soprattutto per l'idea che l'opera dava dell'eroina rappresentata da Griselli come una donna affranta, lontana dallo stereotipo della rivoluzionaria coraggiosa e senza rimpianti, scatenò pesanti giudizi negativi.

Il *Monumento a Sof'ja Perovskaja* presenta una costruzione armonica di tipo cubista. Tuttavia il movimento impresso dai volumi della capigliatura, come la composizione del resto del viso, elimina la staticità tipica della scultura cubista avvicinandola a quella futurista.

La critica che fino ad oggi si è espressa sul monumento all'eroina russa, in particolare il prezioso contributo del Prof. Piero Pacini sul n. 160/162 della rivista *Critica d'arte*, richiama la



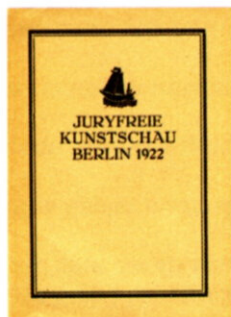
Revista dell'attività del
Dipartimento arti visive,
Commissariato
dell'istruzione pubblica,
Pietroburgo, 1920

Il *Monumento a Sof'ja Perovskaja* appartiene, comunque, ad una dimensione plastica mai vista in precedenza.

Anche la critica russa oggi ritiene che quell'opera rappresentasse la netta rottura dei canoni scultorei presenti in Russia in quel momento, apprezzando la ricerca e il nuovo linguaggio scultoreo proposto da Griselli.

Per la prima volta in Italia, la fine di un'opera così significativa fu descritta nel 1922 da Luciano Magrini nel suo libro *La catastrofe russa*.

Il 5 gennaio 1919 sul n. 5 del giornale *Iskusstvo Kommune* (Arte della Comune) fu data la notizia dell'inaugurazione del *Monumento a Sof'ja Perovskaja*. E' significativo vedere come a distanza di pochi giorni dall'inaugurazione non ci fosse stata ancora una presa di posizione contro il monumento.



Catalogo della mostra
Juryfreie Kunstschau
Berlin, 1922

Lo stesso Šterenberg che aveva partecipato all'inaugurazione e che aveva costanti rapporti con Lunačarskij e Lilina, non colse così drammaticamente le vicende del *Monumento a Sof'ja Perovskaja*, tanto che quando, a distanza di mesi, scrisse sulla rivista *Arti Visive* in merito al *Piano di propaganda monumentale*, non tacque sull'incarico conferito a Griselli per la supervisione tecnica dei monumenti. Lo stesso articolo fu riproposto nel 1920 sulla rivista del Commissariato

del popolo all'istruzione (NKP).

L'8 aprile 1919 il *Monumento a Sof'ja Perovskaja* fu rimosso.

Da allora si spensero gli entusiasmi che avevano motivato gli artisti con il *Piano di propaganda monumentale*. Il piano continuò a andare avanti ancora per qualche anno ma senza gli artisti d'avanguardia.

Le posizioni sul *Monumento a Sof'ja Perovskaja* non provocarono alcuna ripercussione sul posto da insegnante ricoperto dalla fine del 1918 presso gli *Studi liberi di Pietrogrado* (Svomas).



Composizione
suprematista, 1920

Il 2 agosto 1921 Griselli lasciò la Russia con la moglie e sua figlia, sembra anche grazie all'aiuto dello scrittore Maksim Gorkij.

Nel viaggio di ritorno in Italia, Griselli si fermò per circa due anni a Berlino.

Il periodo berlinese è scarsamente documentato. Di certo Griselli lavorò prevalentemente come pittore.

Nel 1922 a Berlino prese parte all'edizione della *Juryfreie Kunstschau* (mostra senza giuria). Nella sala n. 5, insieme a Griselli esposero anche gli amici russi Jvan Puni e Kārlis Zāle, Otto Dix, Henrich Harry Deierling, Thomas Ring e altri artisti tedeschi.

Anche Vasilij Kandinskij era presente alla mostra nella sala n. 18 con una installazione sulle quattro pareti.

Nel 1923 Griselli rientrò in Italia, probabilmente dopo aver trascorso qualche tempo a Parigi. Durante quel soggiorno realizzò il *Ritratto della Signora Oljan*, una

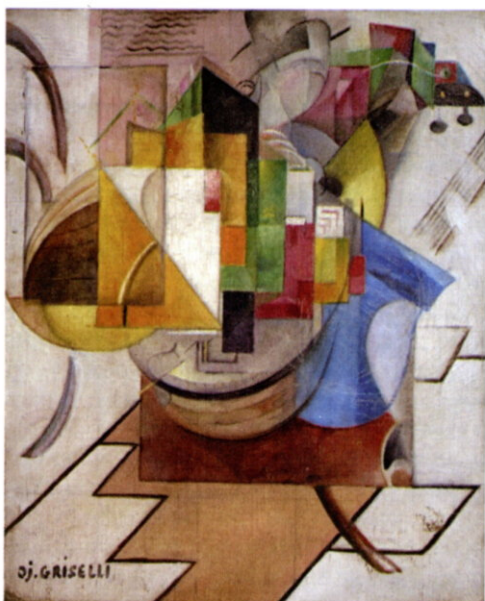
piccola scultura in marmo. La data dell'esecuzione di quest'opera potrebbe confermare che a Parigi la famiglia Griselli si fosse fermata prima del definitivo rientro in Italia.

Il *Ritratto della Signora Oljan* come il *Monumento ai caduti di Montescudaio* segnarono il passaggio fra le avanguardie e il decò, nato ufficialmente a Parigi nel 1925.

Il decò di Griselli non si fermò alla realizzazione di alcune sculture perché la collaborazione con l'architetto Gio Ponti, direttore artistico della Manifattura di Doccia, portò lo scultore a modellare numerosi pezzi su disegno dell'architetto milanese.

Con il *Monumento ai caduti di Montescudaio* si chiuse definitivamente l'esperienza di Griselli nelle avanguardie artistiche del Novecento.

Il monumento donato a Montescudaio subì una profonda metamorfosi. Infatti ancora una volta l'esecuzione finale fu difforme dal bozzetto e non solo per una diversa impostazione del modellato, dovuta a fattori tecnici o interiori



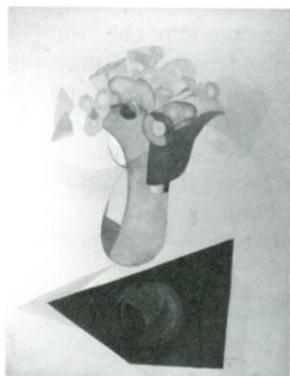
Il mandolino, 1921 - Collezione privata

maturati durante l'esecuzione. Nel *Monumento ai caduti di Montescudaio* assistiamo a un vero e proprio cambiamento della struttura dell'opera presentando vistose influenze decò soprattutto nel taglio degli occhi di Perseo e Medusa.

Nel primo bozzetto sembra di vedere in tridimensione personaggi stilizzati di acquerelli realizzati pochi anni prima e di alcune figure femminili dei quadri del 1921. La simbologia militare è presente ma non sono espliciti i richiami alla violenza e alla morte.

La radicale rielaborazione del monumento testimonia proprio la necessità di rendere più tangibile il richiamo ai nuovi valori ispiratori del regime fascista quali la patria, l'eroismo, la forza delle armi e opportunamente enfatizzati più di quanto non fosse stato fatto per il Risorgimento. Nonostante la necessità di adeguare l'opera alle nuove idee, quel monumento nato senza armi e richiami alla violenza, nell'esecuzione finale, comunque non rappresentò la classica iconografia della "Vittoria".

Nel 1924, il primo aggancio con il palcoscenico più importante dell'arte italiana Griselli lo ottenne con la presenza alla XIV Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia. Griselli fu ammesso con due opere abbastanza datate. Nessun richiamo quindi all'esperienza russa, nessuna opera chiaramente classificabile d'avanguardia perché in Italia le



Vaso di fiori, 1922 ca.

avanguardie e il futurismo in particolare erano state accantonate. Presentò *Ritmo*, la ballerina del 1912, già vista alla Promotrice fiorentina, e il *Ritratto dell'antiquario Wassily Sacharoff* del 1915.

Le due sculture avrebbero retto benissimo il confronto con opere di artisti ben più famosi. Allo stesso tempo sarebbero state considerate attuali perché al momento dell'esecuzione erano molto innovative. Non c'erano riferimenti ottocenteschi né precisi richiami alle avanguardie anche se su queste

potevano essere colte le sfumature già ricordate.

Griselli era sicuro che le evoluzioni formali presenti in quelle sculture avrebbero incontrato i favori della critica. Infatti il famoso critico d'arte Ugo Nebbia sulle pagine della rivista *Emporium* e successivamente su un testo specifico di raccolta degli articoli sulla Biennale pubblicati dal periodico di Bergamo scrisse che: *Italo Orlando Griselli, nell'audace bronzo del Ritmo (n. Ballerina), indugia con fortuna, anzi con ingegno, in una ricerca di linee ed in una modellazione piena di spirito e di vigore; mentre squadra e pianeggia, con sicuro effetto plastico ed intensità di carattere e di vita, un Ritratto, che è, fra le espressioni de giovani scultori nostri, una di quelle che più sicuramente colpiscono.*



La Signora Olja, 1923

Alla XIV Biennale partecipò anche una eterogenea delegazione russa descritta da Vinicio Paladini in *Arte nella Russia dei Soviet* del 1925 e altrettanto bene da Ugo Nebbia sullo stesso libro in cui recensì le opere di Griselli.

Nel breve testo di Paladini colpiscono alcune righe che sono la sintesi di quanto vissuto in campo artistico in quegli anni. Descrivendo il realismo da lui definito materialismo e confrontandolo con il suprematismo scrisse: *non ci sarebbe da meravigliarsi che i due estremi si fondessero dando vita ad una forma di arte moderna*



Catalogo della XIV^a Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1924



Ugo Nebbia, *La quattordicesima esposizione d'arte di Venezia*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1924

completamente liberata dalle ormai vecchie forme futuriste, cubiste, ecc..., ad una pittura che pur nascendo dalle più riposte regione del nostro Io, pur essendo fundamentalmente una conoscenza logica, un prodotto delle più elevate facoltà umane, non si distaccasse dalla natura assoluta conservandone ed esaltandone il suo potente valore.

Non credo che Griselli avesse letto il libro di Paladini, ma il senso delle cose scritte corrisponde a quanto Griselli aveva sempre cercato di fare, imprimendo qualcosa di personale a tutto ciò che ha realizzato nei vari periodi della sua carriera artistica, antepoendo i sentimenti allo stile ed alla tecnica.

Sarà proprio questo modo di rapportarsi al soggetto, andando a scavare nel più profondo dei sentimenti alla ricerca di uno specchio interiore capace di condizionare e qualificare le forme, che negli anni trenta farà di Griselli uno scultore fra i più stimati e apprezzati nel panorama artistico italiano.



Primo bozzetto per il Monumento ai caduti di Montescudaio, 19124

Nella mostra fanno da appendice alle opere esposte e a quelle riprodotte con fotografie originali, una serie di libri futuristi, cataloghi, giornali e riviste, libri russi, quasi tutte prime edizioni che aiutano a ricostruire il percorso dei rapporti attivati da Griselli con scrittori e artisti italiani e russi.

Alcuni libri furono occasione di incontri indispensabili per la sua attività artistica come Zang Tumb Tuuum di Marinetti che consentì a Griselli di riattivare un rapporto con il padre del futurismo.

Proprio per la grande importanza che questi libri rappresentarono per la storia di Griselli, è stato indispensabile rintracciarli ed esporli.

Altri libri sono documenti che qualificano l'impegno di Griselli nelle imprese artistiche dopo la rivoluzione russa, come le rarissime riviste che trattano gli argomenti relativi al Piano di propaganda monumentale in cui l'artista è citato con la riproduzione di alcune opere.

Sono proprio alcuni libri e cataloghi russi e il prezioso catalogo della mostra berlinese del 1922 che qualificano, proprio grazie alla documentazione, il lavoro svolto da Griselli nel periodo delle avanguardie.

Probabilmente senza l'aiuto di questi documenti l'intero lavoro di ricollocazione nella giusta posizione occupata dall'artista nelle avanguardie non avrebbe avuto luogo.

Le opere esposte se pure in numero contenuto, definiscono chiaramente l'impegno di Griselli nelle avanguardie. Tali opere non sono mai state esposte in mostre personali di Griselli. Tre di queste non sono mai state esposte in assoluto e solo una è stata pubblicata in occasione di vendita all'asta.

La *Ballerina* era stata esposta alla Biennale di Venezia del 1924, riprodotta anche in una fotografia dell'interno della casa di Griselli.

Il ritratto di Marinetti è stato fino a non molti anni fa della famiglia Marinetti.

Orlando Italo Griselli è stato una presenza interessante nel panorama artistico del 900.



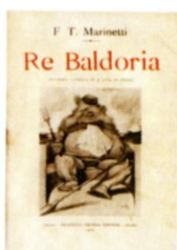
Monumento ai caduti di Montescudaio, 19125



Testo tratto dal libro di Patrizio Brucciani, *Griselli nelle avanguardie*, Firenze, Edizioni Nerbini, 2010



Filippo Tommaso Marinetti, Mafarka il futurista. Romanzo. Traduzione dal francese di Decio Cinti, Milano, Edizioni Futuriste di Poesia, 1910, in 16°, brossura, pp. 329 [7], prima e unica versione italiana integrale di «Mafarka le futuriste»



Filippo Tommaso Marinetti, Re baldoria. Tragedia satirica in 4 atti, in prosa, Milano, Fratelli Treves Editori, 1910, in 16°, brossura ill. da E. Sacchetti, pp. [6] 268, prima edizione italiana, a cura di D. Cinti



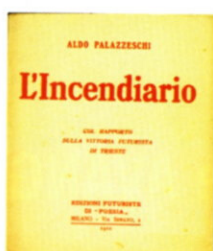
Filippo Tommaso Marinetti, Uccidiamo il chiaro di luna! Milano, Edizioni Futuriste di Poesia, 1911, (21,2x15,7 cm.), brossura, pp. 23 (1), manifesto pubblicato per la prima volta nella rivista «Poesia» n. 7/8/9 (agosto-settembre - ottobre 1909), edizione originale in volume



Filippo Tommaso Marinetti, Zang Tumb Tuum. Adrianopoli ottobre 1912. Parole in libertà, Milano, Edizioni Futuriste di Poesia, 1914, (20x14 cm.), brossura, pp. (8) 228



AA.VV. I poeti futuristi, prima edizione dell'antologia dei futuristi, preceduta da una serie di scritti di Marinetti, Milano, Edizioni Futuriste di Poesia, 1912, in 8°, pp. 428-(8), copertina interamente ricostruita



Aldo Palazzeschi (Aldo Giurlani), L'Incendiario 1905 1909, Milano, Edizioni Futuriste di Poesia, 1913, (19,5 x 13,7 cm.), brossura, pp. 253 (3), poesie, seconda edizione



LACERBA, Firenze, Tipografia di A. Vallecchi e C., 1 genn. 1913-22 maggio 1915, vari fascicoli, (35 x 25,5 cm)



Aleksei Kruchenykh e Olga Rozanova, Chort i rechetvortsy (Il diavolo e i creatori del linguaggio), (23x17 cm), Pietrogrado, 1913, brossura, copertina con litografia di O. Rozanova, pp. 16



Marinetti in Russia, Riproduzione dal Piccolo di Trieste sulle 8 conferenze tenute da Marinetti in Russia, Movimento futurista (15 x 48 cm)

F. T. Marinetti, Futurizm, Saint Péterbourg, «Prometei» di N.N. Michailov, 1914. In 8°, pp. 241, brossura restaurata, edizione russa di scritti teorici marinettiani



Giovanni Papini, Il mio Futurismo. Seconda edizione con l'aggiunta del discorso contro Firenze passatista, Firenze, Edizioni di «Lacerba», 1914, in 16°, pp. 61 [1], seconda edizione aumentata



AA.VV., I manifesti del futurismo lanciati da Marinetti - Boccioni - Carrà - Russolo - Balla - Severini - Fratello - M.me De Saint Point - Apollinaire - Palazzeschi (Prima serie), Firenze, Edizioni di «Lacerba», 1914, (19,8x 13,5 cm.), brossura, pp. 182 (2), copertina di Ardengo Soffici. Menzione 2° migliaio, edizione originale



Ardengo Soffici, Cubismo e Futurismo, Firenze, Libreria della Voce, 1914, .8vo (cm 26,5 x 19,2), pp. 78 [2] + 32 tavole su carta patinata, brossura editoriale, prima edizione (dichiarata seconda per i soliti obiettivi pubblicitari o perché considerata una riproposta di *Cubismo e oltre* pubblicato nel 1913



Filippo Tommaso Marinetti, *Uccidiamo il chiaro di luna!*, Milano, Edizioni Futuriste di Poesia, 1911, (21,2x15,7 cm.), brossura, pp. 23 (1), manifesto pubblicato per la prima volta nella rivista «Poesia» n. 7/8/9 (agosto - settembre - ottobre 1909), edizione originale in volume



Filippo Tommaso Marinetti, *Zang Tumb Tuum*. Adrianopoli ottobre 1912. *Parole in libertà*, Milano, Edizioni Futuriste di Poesia, 1914, (20x14 cm.), brossura, pp.(8)228



Umberto Boccioni, *Pittura Scultura Futurista (Dinamismo plastico)*. Con 51 riproduzioni quadri sculture, Milano, Edizioni Futuriste di Poesia, 1914, (20x13 cm.), brossura, pp.(8) 469, edizione originale



AA.VV. *Strelets (L'arcere)*, Vol. 1, Pietrogrado, Strelets, 1915, in 8°, libro ricopertinato ma conservata la copertina originale di N. Kul'bin, numerose illustrazioni fra cui il ritratto di Marinetti di Kul'bin, prima edizione



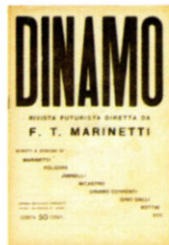
LACERBA, Firenze, Tipografia di A. Vallecchi e C., 1 genn. 1913-22 maggio 1915, vari fascicoli, (35x25,5 cm)



Aleksei Kruchenykh e Ol'ga Rozanova, *Chort i rechetvortsy* (Il diavolo e i creatori del linguaggio), (23x17 cm), Pietrogrado, 1913, brossura, copertina con litografia di O. Rozanova, pp. 16



Luigi Russolo, *L'arte dei rumori*, Milano, Edizioni Futuriste di Poesia, 1916, in 8°, brossura originale, pp. 92 [4], edizione originale



DINAMO Rivista Mensile, *Dinamo I n. 7*, Roma, Impresa Editoriale Ugoletti, settembre/ottobre 1919; 1 fascicolo, pp.16, 2 illustrazioni b.n. n.t. (opere di Funi e Gino Galli).



AA.VV., *I manifesti del futurismo* lanciati da Marinetti - Boccioni - Carrà - Russalo - Balla - Severini - Fratello - M.me De Saint Point - Apollinaire - Palazzeschi (Prima serie), Firenze, Edizioni di «Lacerba», 1914, (19,8x 13,5 cm.), brossura, pp. 182 (2), copertina di Ardengo Soffici. Menzione 2° migliaio, edizione originale



Ardengo Soffici, *Cubismo e Futurismo*, Firenze, Libreria della Voce, 1914., 8vo (cm 26,5x 19,2), pp. 78 [2] + 32 tavole su carta patinata, brossura editoriale, prima edizione (dichiarata seconda per i soliti obiettivi pubblicitari o perché considerata una riproposta di *Cubismo e oltre* pubblicato nel 1913



Francesco Cangiullo, *Caffeconcerto*, *Alfabeto a sorpresa*, Milano., Edizioni Futuriste di Poesia, 1919, (25x17 cm.), Pp.48, copertina illustrazioni e didascalie di Cangiullo



Ardengo Soffici, *Primi principi di una estetica futurista*, Firenze, Vallecchi Editore, 1920, in 16°, brossura, pp. 96, edizione originale



ASSOCIAZIONE CULTURALE SPAZIO MINERVA

Via della Madonna 35/a
56040 Montescudaio (PI)
0586/650271
www.spaziominervarte.it
info@spaziominervarte.it

Si ringrazia: Ugo Bellucci - Brucciani Patrizio - Stefano Cribiori - Andrea Dal Lago - Luca Menabuoni
Caludio Nardini - Fabio Nardini - Carlo Pepi - Ruth Elsbeth Müller - Adriano Turri - Galleria d'Arte
Moderna di Firenze - Polo Museale Fiorentino

НИКОЛАЕВСКАЯ
Ж. Д.
АДОЙ ЗАРИ РАЗГОРАЕТСЯ ПЛАМЯ
ЗВЕТ КОММУНЫ ПОБЕДНОЕ ЗНАМЯ

Orari

lunedì: chiuso
martedì: chiuso
mercoledì: 16.30/19.30
giovedì: 16.30/19.30
venerdì: 16.30/19.30
sabato: 10.30/12.30 - 16.30/19.30 - 21.30/23.00
domenica: 10.30/12.30 - 16.30/19.30 - 21.30/23.00

Mostra n. 30



Cooper 2000 - Pisa

Società cooperativa
Cascina

nuovo energia ambiente ago