

MONDO LADINO

XV (1991) n. 1-2

CLAUDIO SCRAPERRA

FRANCESCO FERDINANDO RIZZI - PITTORE LADINO

ISTITUT CULTURAL LADIN
VICH - VIGO DI FASSA

CA

RALE

COMITAT
DE DIREZION
Güntram A. Plangg
Fabio Chiocchetti

MONDO LADINO
Bollettino dell'Istituto Culturale L.4
anno XV (1991) n. 1-2
ISSN 1121-1121

00064 57401

K 6457401
D 622074
305:759 MON Ia-
1991 I
ICI
Sezione n. 1

REDAZION
p. Frumenzio Ghella
Mario G. Dutto
Bernardino Chiocchetti

CONTENUTI

- pl. 3 *Premessa*
- » 7 *Introduzione*
- » 11 *Cap. I:*
La vita culturale ed artistica nelle valli ladine tra
Otto e Novecento
(Tradizione e produzione artistica popolare - La
scoperta dei "Monti Pallidi": la nascita del turismo
e nuova visione della montagna - La rappresentazione
del paesaggio alpino)
- » 25 *Cap. II:*
Francesco Ferdinando Rizzi
(Profilo biografico - La formazione artistica)
- » 43 *Cap. III:*
La produzione artistica
(La poetica pittorica: il ritratto - L'esperienza bel-
lica)
- » 59 *Cap. IV:*
L'aspirazione verso una libera visione nella natura
- » 67 *Conclusioni*
- » 69 *Bibliografia*
- » 75 *Appendice documentaria*
- » 118 *Tavole*



Associata all'UISP
Unione Stampa
Periodica Italiana

D-622074
K-6457401

MONDO LADINO

BOLATIN DE L'ISTITUT CULTURAL LADIN

Ann XV (1991) n. 1-2

ISTITUT CULTURAL LADIN
"Majon di Fashegn"
VICHE - VIGO DI FASSA



PREMESSA

Anche questa annata della nostra rivista si apre con un numero monografico, che intende dare spazio al lavoro di un giovane fassano. Claudio Soraperra de la Zoch, tratto dalla tesi di laurea discussa presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia con il titolo «Francesco Ferdinando Rizzi pittore ladino» nell'anno accademico 1988-89, relatore il ch.mo prof. Ernesto Francalanci.

Si tratta di un contributo originale e meditato, che ci consente di inquadrare con maggior puntualità la figura del Rizzi nella temperie culturale della sua opera, e che nello stesso tempo getta nuova luce su diversi aspetti non secondari della recente storia culturale e sociale della nostra regione.

Nel suo lavoro Claudio Soraperra propone una puntuale rivisitazione delle opere del Rizzi, raccogliendo tra l'altro gli stimoli offerti dalle mostre antologiche recentemente dedicate all'artista fassano. Oltre a ciò l'Autore sviluppa la sua riflessione attraverso un'attenta lettura degli scritti editi ed inediti del Rizzi, fonte inesauribile di informazioni sia per la ricostruzione delle sue vicende biografiche, sia per una miglior conoscenza del suo pensiero e della sua personalità.

Particolarmente ampia ed interessante si rivela in questo senso l'appendice documentaria, nella quale sono pubblicati numerosi scritti dell'artista, tra cui ampi stralci della sua corposa «Autobiografia»: è questa un'opera preziosa che meriterebbe al più presto un'edizione integrale commentata, e il lavoro di Claudio Soraperra offre in questa direzione una prima indispensabile chiave di lettura e di interpretazione.

La Redazione



Francesco Ferdinando Rizzi
- Autoritratto -
(1868-1952)

CLAUDIO SORAPERRA

FRANCESCO FERDINANDO RIZZI
PITTORE LADINO

Zel chec de ogni om
paussa i pensieres più fons,
che pel traslatèr la marevra
del temp che se viv, te òr per
el spirit. Claus

Desidero ringraziare per la consulenza e la collaborazione il personale dell'Istituto Culturale Ladino ed il suo direttore dott. Fabio Chiocchetti,

Venezia, ai 23 de Merz 1988

Val de Fusha, ai 20 de Setember 1989

INTRODUZIONE

Il presente lavoro intende mettere in luce la figura e l'opera del pittore fassano Francesco Ferdinando Rizzi, nel quadro della vita culturale ed artistica delle Valli Ladine nelle Dolomiti tra '800 e '900.

La singolarità di questo personaggio nel panorama culturale locale è stata recentemente riproposta all'attenzione grazie alla retrospettiva a lui dedicata per iniziativa dell'Istituto Culturale Ladino di Vigo e del Comune di Campitello nell'estate 1987, che ha consentito la catalogazione di 76 opere. La relativa documentazione iconografica è in parte raccolta nel catalogo¹, in parte depositata presso l'Archivio dell'ICI.

In seguito, altre ricerche hanno consentito di individuare ulteriori opere del Rizzi, tra cui un importante fondo di 54 disegni che testimoniano della sua attività di pittore di guerra, "Kriegsmaler", durante il primo conflitto mondiale, conservato presso il Museo del Risorgimento e della Lotta per la Libertà di Trento, oggetto di una nuova esposizione a San Giovanni di Fassa e a Campitello nell'estate 1989².

Le opere fin ora individuate, pur rappresentando solo una parte della sua vasta e multiforme produzione, consentono ormai una sufficiente esplorazione del suo percorso artistico che è l'oggetto principale della presente ricerca. Per la ricostruzione della sua vicenda biografica e della sua formazione intellettuale possiamo avvalerci fortunatamente del suo voluminoso manoscritto inedito che raccoglie la sua Autobiografia, mentre altri scritti autografi - conservati dai familiari - permettono l'approfondimento del suo pensiero e della sua concezione artistica³.

¹ Chiochetti Fabio (a cura di), *Francesco Rizzi*, Istituto Culturale Ladino, Vigo di Fassa 1987.

² Leoni Diego (a cura di), *Francesco Rizzi, opere di guerra*, Istituto Culturale Ladino, Museo del Risorgimento e della Lotta per la Libertà, Vigo di Fassa 1989.

³ Franz. Ferd. Ritz, "Meine Lebensgeschichte" mit anderen Worten "Mein Kampf um die Kunst". Eigene Biographie des Kunstmalers Franz. Ferd. Ritz, 1X Teile, 36 Kapitel. Dello stesso, *Mein Künstlerstandpunkt*, cfr. documento n. 2 in Appendice.

La vicenda umana del Rizzi rispecchia per molti versi la storia di generazioni e generazioni di convalligiani, che fin dal '500 esercitarono la professione di pittore-decoratori girovaghi, raggiungendo molte regioni dell'Europa centrale.

In questo senso egli appare come figlio di una tradizione secolare, che caratterizza un'entità etnico-linguistica ben determinata, l'area ladina delle Dolomiti. Infatti, per comprendere la personalità del Rizzi, è importante fare riferimento al ruolo occupato dalle valli ladine nei secoli all'interno di una regione alpina storicamente ben individuata, l'antica Contea del Tirolo, contraddistinta dalla presenza di più lingue e più culture, terra di incontro tra il mondo germanico e quello italico-mediterraneo. Il Rizzi stesso, cittadino dell'Impero Asburgico di lingua ladina, pur conoscendo sufficientemente anche la lingua italiana, ebbe il tedesco come prima lingua di cultura, cosa che gli consentì di intrattenere proficui contatti in molti paesi della Mitteleuropa.

A partire dal secolo XIX, tuttavia, quest'isola etnico-linguistica risulta investita da un fenomeno del tutto nuovo che ne avrebbe trasformato profondamente la natura. La "scoperta" delle Dolomiti da parte dei primi geologi, esploratori, alpinisti (Cap. I) proietterà questa terra alpina in una dimensione di rapporti sociali e culturali del tutto nuovi: nasce il mito dei "Monti Pallidi", che viaggiatori e scrittori inglesi, tedeschi e francesi diffonderanno in tutta l'Europa, aprendo la strada a quel turismo di massa che oggi caratterizza interamente le valli ladine.

A quest'opera di divulgazione contribuiscono anche alpinisti-pittori quali E.T. Compton, A. Tommasini, B. Bezzi che scoprono nelle guglie e nei massicci dolomitici un nuovo "oggetto" per la loro ispirazione artistica. Questi fenomeni avranno significative ripercussioni anche sulla vita culturale e sociale delle comunità locali. Molti pittori delle valli ladine (cresciuti sul terreno di una tradizione conservativa applicata per secoli all'iconografia sacra e alla decorazione popolare-gigante di mobili e suppellettili) si cimenteranno su questo nuovo oggetto dell'interesse artistico: il paesaggio dolomitico.

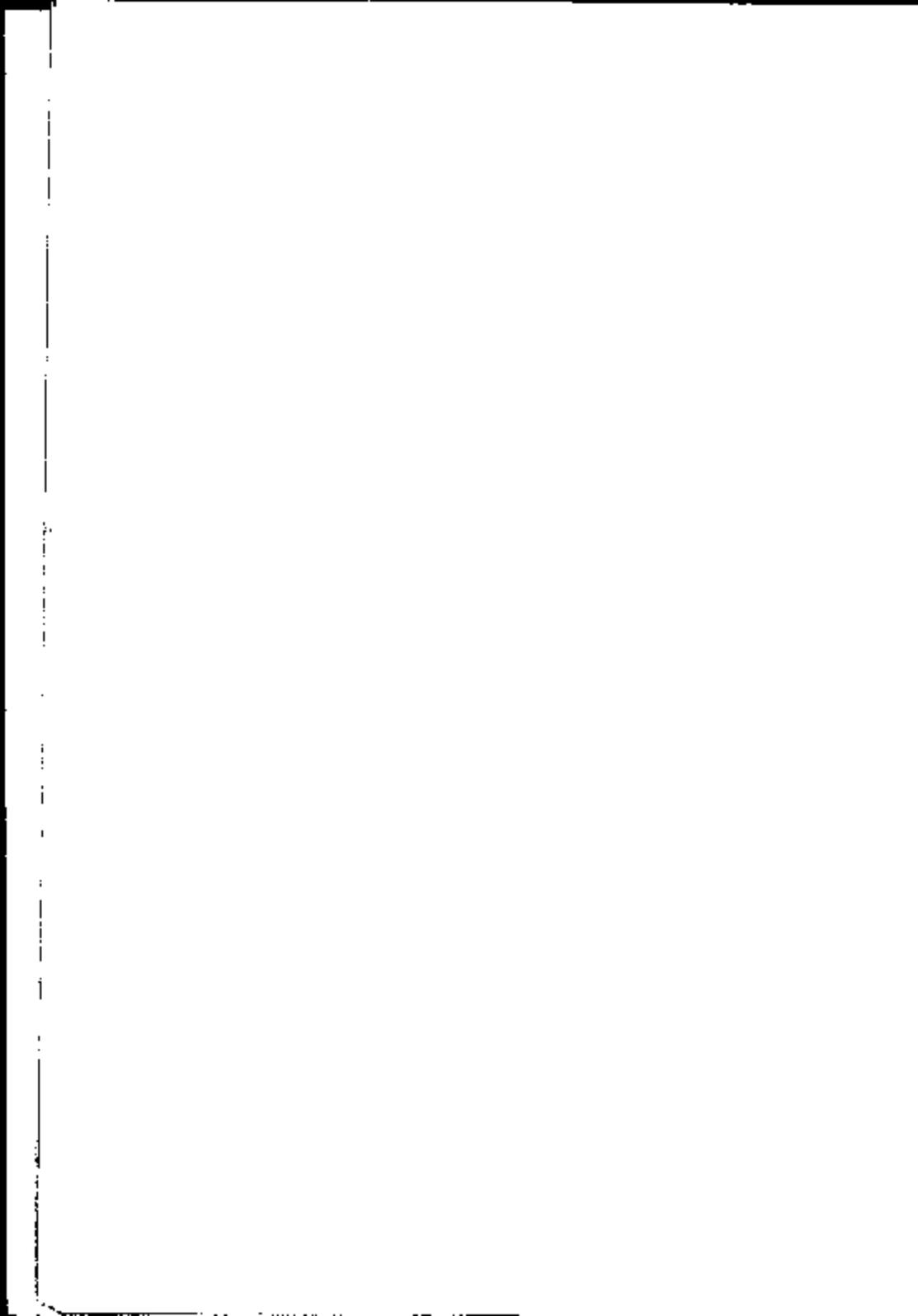
Francesco Rizzi, oltre che a condividere i nuovi fermenti che la "scoperta" delle Dolomiti aveva introdotto nella società e nella vita culturale locale, risulta animato da una tensione intellettuale individuale del tutto particolare, animata da un senso della storia raramente riscontrabile nei suoi contemporanei. Le sue riflessioni relative alle dispute ideologiche e teoriche del tempo, così come risultano documentate nei suoi scritti, dimostrano una spontanea curiosità e una

sete di conoscenza non comuni tra i pittori-contadini dell'epoca ed illuminano significativamente la sua produzione artistica.

Si cercherà quindi (Cap. II) di tracciare un profilo dell'artista e delle sue vicende biografiche, dall'iniziale sforzo teso alla formazione autodidattica fino al successivo confronto con le maggiori correnti dell'epoca, fatta salva la propria originale ispirazione. In particolare si approfondiranno le principali interconnessioni culturali ed artistiche che caratterizzavano in quel lasso di tempo l'area trentino-tirolese, crogiuolo di stimolanti e feconde esperienze stilistiche da ricondurre a diversificate correnti europee.

Il III Capitolo affronterà invece le differenti tematiche della sua produzione artistica: la panoramica prenderà in esame l'avvio caratterizzato dalla ritrattistica e la più tarda ed impegnativa fase che lo vede cimentarsi con il disegno e l'illustrazione. A questo proposito va rilevato che le oggettive difficoltà con le quali era necessario confrontarsi nel cambiamento legato al genere pittorico riuscivano amplificate, e non di rado in modo drammatico dalla concomitanza dei fatti bellici. L'aspetto più significativo dell'esperienza dell'artista ladino sarà a sua volta preso in esame nel IV Capitolo, che illustrerà il più maturo approdo della sua intera produzione artistica: la rappresentazione del paesaggio dolomitico.

La visione della montagna ed il mito dei "Monti Pallidi" costituiscono un indiscutibile elemento di novità, che, determinando un salto di qualità nella tradizione pittorica valligiana, permettono all'artista di confrontarsi con le manifestazioni della natura avvertite come elemento di "eterna verità". La suggestione e gli immediati richiami all'incanto dei "Monti Pallidi" riescono privi di facili e pedissequi imitazioni nei confronti di tematiche allora in voga, e manifestano una volta in più l'originalità dell'ispirazione di Francesco Ferdinando Rizzi.



CAPITOLO I

LA VITA CULTURALE ED ARTISTICA NELLE VALLI LADINE TRA OTTO E NOVECENTO

Tradizione e produzione artistica popolare

Il legno rappresenta la materia disponibile in natura di maggior importanza nell'economia delle genti di montagna. Nelle Dolomiti, come del resto nell'intero arco alpino, la cultura materiale si è evoluta anzitutto nella lavorazione del legno. L'intaglio del mobile accanto alla decorazione di tutto un vasto insieme di utensili di uso quotidiano e non, era una delle attività praticate in tutte le valli alpine.

Se fino dal XVIII sec., l'arte popolare fassana risulta inserita nella corrente artistica alto-atesina, ben presto essa svilupperà una propria autonomia, nella costruzione del mobilio e nell'originale cromatismo che caratterizzeranno i "pittori fassani". I contadini-decoratori diventero così originali nella loro produzione al punto da influenzare le botteghe artigiane della valle di Fiemme e della val d'Ega¹.

Al simbolismo popolare predominante ormai da secoli, in Fassa, la decorazione dell'800 sostituisce la "rosa", risultato di un ingegnoso gioco di pennello con l'ausilio di pochi colori. Probabilmente si tratta di uno sviluppo determinato dai contatti culturali e commerciali della valle ladina con il finitimo Veneto, influenzato dalle tecniche di questa regione.

Composizioni semplici ed elementari di vasi di fiori, uccelli o ghirlande, caratterizzano il gusto di questo secolo, creando addirittura una scuola-bottega con delle caratteristiche particolari assai note. È in questo contesto che non dobbiamo scordare una attività che caratterizzerà i fassani, il mestiere di "coloritori girovaghi". Questa occupazione sta-

¹ Fanton B., *Aspetti dell'arte popolare fassana*, in: "Mondo Ladino" 1 (1977) n. 1-4, p. 101-110.

gionale praticata prima, ma soprattutto dopo le guerre napoleoniche divenne ben presto un fenomeno di massa, in modo particolare nell'alta valle ².

Questa peculiare specializzazione che veniva praticata dai fassani nel periodo dell'emigrazione, nasceva innanzitutto da esigenze economiche che spingevano i "pitores" in tutte le regioni dell'Impero ³, dal Tirolo alla Stiria, dall'Austria superiore ed inferiore al Salisburghese, e talvolta oltre i confini della Monarchia, in direzione della Baviera o della Svizzera ⁴.

L'ultima pubblicazione del dott. Waitzbauer Harald di Salisburgo "Das Krimmler Tauernhaus" parlando degli antichi rifugi del '400 nella valle della Krimmler Ache, nota la presenza documentata intorno alla metà del secolo XIX dei coloritori girovaghi fassani ⁵.

La povertà economica esistente in valle, non ha mai impedito al contadino di perfezionare i propri utensili o la propria abitazione con un raffinato gusto estetico. La religiosità e la fede della popolazione fassana si manifestano spesso in rappresentazioni o raffigurazioni a carattere religioso o votivo: dalla decorazione di una culla alla scultura di piccole icone tascabili, dai quadri ex-voto alla pittura murale sempre di carattere religioso.

Le migliori realizzazioni di questo gusto estetico si concretizzeranno nei lavori di intaglio della val Gardena, indirizzandosi in modo sempre più marcato verso creazioni a carattere sacro. La scuola gardenese si impose ben presto sul mercato, acquistando in breve tempo fama mondiale. Accanto alla scultura sacra, molte famiglie gardenesi si occupavano della fabbricazione e produzione di giocattoli ⁶.

In valle di Fassa abbondano, accanto ad affreschi di scuole tedesche o venete, affreschi o pitture murali di mano popolare. Generalmente

Affreschi e pitture murali

² Fanton B., *ibidem*.

³ Ghetta P. F., *op. cit.*, p. 71.

⁴ Leonardi A., *op. cit.*, p. 14.

⁵ Waitzbauer H., *Das Krimmler Tauernhaus - Festschrift zum Jubiläum 600 Jahre Krimmler Tauernhaus*, Salzburg 1989, p. 58-60.

⁶ In val Gardena si intagliavano giocattoli, bambole, cavalli ed animali che poi dipinti venivano venduti alle fiere. Questa produzione sarà ben presto superata da tematiche a carattere religioso, che si svilupperanno fino a divenire un'industria ormai nota ovunque. Dell'Antonio C., *Artisti ladini*, Trento 1951.

quest'ultime rappresentano motivi votivi con tipologie stilistiche legate ai modelli dell'arte trentino-tirolese; esse svolgevano un ruolo di protezione contro il fuoco, le inondazioni, le malattie, ecc. 7.

Se da un lato troviamo un gruppo di artisti sparsi, di formazione popolare e di estrazione indigena, a partire dal secolo XVI si hanno in tutta la valle opere artistiche in un primo tempo di provenienza tirolese e solo in seguito di fattura veneta 8.

In effetti affreschi di provenienza stilistica settentrionale sono ancora osservabili, in condizioni spesso di abbandono in tutta la valle, ma soprattutto nelle chiese. In questi secoli sono di matrice tedesca non solo le caratteristiche formali e stilistiche, ma in alcuni casi pure la committenza 9.

A partire dal '600 si registrano in valle veri e propri esempi di arte popolare di influsso veneto. L'esponente maggiore di questa corrente che opererà in tutta la valle di Fassa sarà Zuane Forcellini di Agordo, di lui abbiamo sette pitture murali. Le sue opere, tutte semplici e di carattere religioso rispecchiano uno schema di composizione tipicamente veneto con la Madonna al centro fiancheggiata da due figure di santi 10.

Va però precisato che la presenza di artisti vaganti, provenienti da scuole tedesche o venete non ha impedito, bensì stimolato, la formazione di artisti locali in valle di Fassa e in gran parte dell'area ladina, soprattutto a partire dal sec. XVIII.

Una coscienza artistica, che spesso ha impedito ai decoratori ladini, di cadere in una ripetitiva tradizione popolare ha portato tutti i maggiori esponenti locali a lavorare ed a perfezionarsi fuori dalle proprie valli. Essi ebbero in questo modo la possibilità e la fortuna di potersi

non ripetitiva ma imitativa e
in un'azione con l'arte

7 Scrive Arnold Niederer, *Mentalità e sensibilità*, in: AA.VV. (Paul Gruchonnet, a cura di) *Storia e Civiltà delle Alpi*, Vol. II "Il Destino Umano", Milano 1987, p. 142-143. «Si è tentati di sostenere che la fede cattolica si adatta particolarmente alle varie forme alpine di esistenza. Il carattere espressivo e si potrebbe dire concreto del cattolicesimo popolare svolge un ruolo importante nella lotta contro i pericoli che minacciano il montanaro nel suo lavoro quotidiano». Per la stessa Chiesa cattolica, i sacramenti e gli oggetti sacramentali sono mezzi di difesa e di protezione.

8 Chiocchetti A., *Pittura murale nella valle di Fassa*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Padova. Anno accademico 1974-75, p. 27.

9 Furono appunto nobili famiglie frisincensi le committenti del grande affresco nella chiesa di San Giovanni a Vigo di Fassa. Chiocchetti A., *op. cit.*, p. 44.

10 Chiocchetti A., *ivi*, p. 49-50.

confrontare e di inserire in un cerchio di idee ben più vasto di quello che le valli dolomitiche proponevano ¹¹.

La scoperta dei "Monti Pallidi": nascita del turismo e nuova visione della montagna

La scoperta geologica delle Dolomiti avvenuta verso la fine del secolo XVIII, è dovuta all'opera del geologo francese Deodat Tancredi de Dolomieu, che per primo studiò la composizione chimica delle rocce cui fu dato il suo nome.

Quasi un secolo dopo esse apparivano ancora a scalatori, alpinisti e pittori come una straordinaria novità della natura, la rivelazione di una realtà e di un mondo diversi. Si era di fronte all'ultima grande scoperta romantica della montagna.

Tra quanti hanno approfondito tale argomento lo studioso Cesare Poppi afferma che arrampicatori come N. Neruda, Sinigaglia, i fratelli Zsigimondy, G. Winkler parlavano delle Dolomiti come fossero luoghi sacri, raccontando le loro esperienze con misticismo, spesso metaforizzando il loro aspetto naturale secondo un adattamento romantico, vedendole e descrivendole come guglie gotiche. La montagna era vissuta come "luogo dello spirito", oggetto di contemplazione ed elevazione.

Il nuovo mito nel quale riviveva il regno dei "Monti Pallidi", fu terreno di paure, di lotte e di sfide lanciate dall'uomo mortale contro la natura eterna ed immutabile.

I "cantori" di queste nuove terre furono i primi escursionisti e viaggiatori inglesi, francesi e tedeschi che, deviando dalle rotte di viaggio usuali, si inoltrarono nelle montagne dolomitiche, scrivendo significativi resoconti di viaggio.

I primi turisti che giunsero nelle Dolomiti prima del 1860 erano quasi esclusivamente inglesi che dopo aver compiuto varie escursioni sui ghiacciai della Svizzera, volevano vedere qualcosa di diverso. Le loro memorie pubblicate all'epoca nel loro paese, furono uno straordinario veicolo di propaganda per i Monti Pallidi. Nel 1864 Josiah Gilbert e G.C. Churchill diedero alle stampe a Londra un libro, la cui diffusione fu sorprendente, *The Dolomite Mountains Excursions through Tyrol, Carinthia, Carniola and Friuli in 1861, 1862 and 1863*. Nel 1873 è la volta di Amelia B. Edwards con *Untrodnen Peaks and*

¹¹ In quest'ottica va letta anche la vicenda umana e la formazione culturale di Francesco Ferdinando Rizzi, il pittore sul quale ci soffermeremo nel capitolo seguente.

Unfrequented Valleys. Seguiranno poi autori come Ball, Tuckett, Grohmann ¹².

Durante questo periodo la valle di Fassa aveva da poco migliorato il suo standard di vita, integrando con nuovi settori la tradizionale caratterizzazione agricola. "A un certo momento però - scrive Andrea Leonardi - questo intersecarsi di attività economiche, che sembrava aver riportato la popolazione fassana verso un nuovo equilibrio di sussistenza, venne turbato dai pesanti risvolti della crisi economica europea, avviatasi sul finire degli anni Settanta" ¹³. Il fattore che al tempo stesso cominciò a riportare l'economia locale sulla strada della ripresa fu il turismo. Nel corso infatti degli anni '70 il fenomeno cominciò ad assumere carattere promettente, benchè la valle stessa fosse ancora quasi del tutto priva delle infrastrutture necessarie.

Il numero dei viaggiatori che si avventurarono nelle Dolomiti aumentò sempre più durante l'epoca romantica, benchè il consolidamento sia da collocarsi attorno agli anni 1860-1870, quando le Alpi vennero perforate dalle ferrovie. Si formarono così le prime associazioni alpinistiche come il Club Alpino Svizzero (1863), il Club Alpino Tedesco (1869), il Deutsch-Österreichischer Alpenverein (1874), il Club Alpino Austriaco (1878) ed il Club Alpino di Torino (1863) poi divenuto nel 1867 Club Alpino Italiano (CAI). Con il 1873 si ebbe la fondazione della SAT di Trento e l'anno successivo fu la volta del Club Alpino Francese ¹⁴.

Per merito loro e delle altre organizzazioni turistiche nascenti, l'interesse per la montagna, ma in particolare per le Dolomiti, si estese ad una cerchia sempre più vasta di persone.

Verso la fine del secolo, in seguito al movimento sempre più fitto di turisti nelle Dolomiti, si rese necessaria la costruzione di una strada da Bolzano a Cortina. Per far sì che l'idea di questa ardua via di comunicazione venisse accettata ci vollero più di dieci anni. Finalmente nel (1897) l'entusiasmo di Theodor Christmannos, il più convinto sostenitore dell'opera, fu premiato. Nello stesso anno riusciva completata la prima parte che attraverso il valico di Costalunga raggiungeva la valle di Fassa. Il collegamento fra Bolzano e Cortina venne portato

¹² Fini F., *Le Dolomiti occidentali*, Bologna 1987, p. 334.

¹³ Leonardi A., *op. cit.*, p. 21-22.

¹⁴ Frass H., *Dolomiten-berühmte Bergwelt, Entdeckung und Eroberung*, Bolzano 1976, p. 39.

a termine del 1909, e la grande strada aprì un nuovo capitolo nell'economia delle Dolomiti¹⁵.

Negli anni successivi si assistette ad un susseguirsi di pubblicazioni sul mondo dei Monti Pallidi.

Se nel periodo delle prime scoperte delle Dolomiti da parte degli escursionisti e viaggiatori, le popolazioni, la cultura e le tradizioni erano state escluse da ogni attenzione, questo soprattutto nelle rappresentazioni pittoriche, verso la fine dell'Ottocento nasce la volontà da parte di studiosi di cimentarsi anche con gli aspetti folkloristici e leggendari delle genti dolomitiche. Basti citare le opere di Christian Schneller, Hugo de Rossi, e l'ancor più fortunata raccolta di leggende di K.F. Wolff, le *Dolomitensagen*¹⁶.

Di pari passo con lo sviluppo del turismo si diffuse quindi il fascino misterioso del regno dei "Monti Pallidi", luogo di antiche leggende, sede per eccellenza del mito.

Analogamente si andava diffondendo l'immagine delle Dolomiti, la loro rappresentazione artistica - spesso fantastica e altrettanto "mitica" - in sintonia con il clima romantico dell'epoca. Il fenomeno si manifestò in un primo momento attraverso l'incisione, che per la sua riproducibilità divenne un vero e proprio strumento di propaganda turistica soprattutto in Inghilterra.

I primi escursionisti che riuscirono a penetrare in queste vallate,

¹⁵ L'esecuzione della grande opera venne affidata da parte di Vienna al Luogotenente del Tirolo, conte Merveldt. Furono impiegati centinaia di operai e centinaia di mucche e cavalli per spostare sassi e terra. La strada venne costruita con il contributo dello Stato Asburgico per il 70% della spesa globale; il 20% fu assegnato dalla provincia del Tirolo, ed il restante 10% dai comuni interessati. Nel 1916 erano già stati spesi 13.350.000.000 di Corone d'Oro (?).

La costruzione della grande strada venne ripartita in vari tronchi. L'ultimo tratto, quello del Falzarego, venne aperto nel 1909. La larghezza della strada delle Dolomiti fu fin dall'inizio di ben 5 metri.

Dalla rivista: *Il postiglione delle Dolomiti*, 9 settembre 1979, n. 36. Ulteriori informazioni in K.F. Wolff, *Monographie der Dolomitenstraße*, Bozen 1908.

¹⁶ Wolff K.F., *Dolomitensagen*, Innsbruck 1969¹². Rossi Hugo de, *Marchen und Sagen aus dem Fassatal*, Vigo di Fassa 1984. Schneller Christian, *Märchen und Sagen aus Walschtirol*, Innsbruck 1867. Poppi C., *Di giardini, viaggiatori ed etnografi: uomini e paesaggio nelle Dolomiti*, in: AA.VV. (Chias L., a cura di) *I Monti Pallidi. Viaggio fra storia e leggenda nell'area dolomitica*, Novara 1989, p. 79-84.

racchiuse tra le guglie dolomitiche, trovarono una cultura intatta, autonoma e vitale insediatasi tra i 1200 e 2000 metri s.l.m.

L'isolamento dalle popolazioni e dalle culture esterne e le difficoltà di accesso determinate dalla conformazione geologica favorirono infatti la creazione di propri schemi esistenziali, portando queste popolazioni montane su un cammino filosofico e culturale non di rado diverso da quello del mondo esterno. Inevitabile di conseguenza un conservatorismo presente in tutti i settori sociali della popolazione ladina, caratterizzante tradizioni antiche che si esternano nei costumi, nelle danze, nei riti e nel linguaggio ¹⁷.

Si è parlato sopra della presenza di una società stanziata che vive soprattutto di agricoltura ed allevamento, in un'area ben definita dai confini naturali dettati dall'orografia. Il dato altimetrico più elevato è da riferire agli estremi della presenza umana ed al limite della vegetazione arbustiva e dei pascoli erbosi, oltre i quali si presenta il regno della roccia, delle nevi e dei ghiacciai eterni ¹⁸.

Fino a quel limite per l'uomo-contadino ogni più piccola porzione di territorio in uso ha un proprio nome: ogni luogo, ogni pezzo di terra è coltivato o sfruttato. Alla così accurata terminologia dei più impensati luoghi, si contrappone l'assoluto silenzio che contraddistingue le rocce e le vette che si ergono al di sopra dei pascoli alpini. Le Dolomiti per il montanaro sono le montagne indefinite, una entità non affascinante ed amica, ma misteriosa, pericolosa e talvolta crudele.

La presenza di questo atteggiamento non sempre è giustificata da ragioni prettamente naturali, ma anche da paure e da superstizioni connaturate alla mentalità dell'epoca. Il formarsi ed il trasformarsi delle rocce e dei ghiacciai, prima di divenire oggetto della storia geologica e naturale, diede innumerevoli spunti alle popolazioni di montagna per la storia popolare. Si pensava infatti che le guglie, la cui forma bizzarra e spettacolare non finiva di stupire, fossero conseguenze di eventi fantastici ed inspiegabili ¹⁹. La stessa scoperta della montagna da parte dell'uomo non è stata lineare o graduale, ma è riuscita

¹⁷ Dalle lezioni tenute dal prof. Ernesto Luciani Francalanci, Accademia di Belle Arti, corso di Storia dell'Arte, anno accademico 1988-89, Venezia.

¹⁸ AA.VV., *Paesaggi italiani*, Touring Club Italiano, Milano 1977, p. 8.

¹⁹ Niederer A., *Mentalità e sensibilità*, in AA.VV. (Guichonnet P., a cura di) *op. cit.*, p. 106.

discontinua, intervallata da periodi di rifiuto, paura o infatuazione. Nel corso dei secoli l'uomo temette la montagna credendola di natura maligna, luogo di spiriti e forze soprannaturali. In prospettiva secolare le idee radicate nel paganesimo e le pratiche conseguenti si fusero con il cristianesimo, portando ad una santificazione di luoghi in tutto l'arco alpino.

Ecco il sorgere sulla montagna di ospizi gestiti da ordini religiosi, di monasteri, di croci o di cappelle votive. La Montagna come luogo di pericoli e misteri, celati dietro una realtà che sembra eterna ed immutabile, da luogo di tentazione e solitudine²⁰ è divenuta anche per questo luogo di riscatto e di santificazione²¹.

La nascita del mito dei "Monti Pallidi" viene da molto lontano: non furono i montanari a scoprire le bellezze naturali e geologiche in essi racchiuse, a darle loro un nome e a farle conoscere, bensì uomini di città, uomini estranei a questi luoghi, alla loro cultura e alle loro credenze. Per il montanaro la montagna è natura, forse più propriamente "forza della natura", non esiste il paesaggio. Non si trovano fino al secolo XIX montanari che abbiano scalato o conquistato una cima solo per diletto. Lo faranno poi anche loro, ma nel ruolo di "guide", quindi con sensibilità diversa da quella che la nuova "moda" proponeva.

Gli alpinisti che erano di provenienza cittadina, e quindi estranei a questo mondo, si entusiasmeranno di fronte alla montagna come paesaggio "pittorico". Il prof. E.L. Francalanci ci fa notare che scalatori ed escursionisti eviteranno di fermarsi sotto quel limite altimetrico che separava l'uomo (la cultura, la società) dalla Natura. Per godere del paesaggio essi preferiscono salire, salire sopra i 2000 metri, fino a dove la montagna non conosce ancora la presenza dell'uomo. La natura presentava chiaramente interessanti aspetti anche sotto i 2000

²⁰ Già gli artisti medievali videro la montagna come luogo di tentazione e solitudine, infatti erano sovente rappresentare la tentazione di Cristo ambientata sulla montagna.

Guichonnet P., *L'uomo davanti alle Alpi*, in AA.VV. (Guichonnet P., a cura di), *ivi*, p. 194.

²¹ Nell'area dolomitica troviamo la presenza di eremiti o santi, stanziati nella montagna per una più profonda santificazione interiore e salvezza dell'anima, oppure per fondare santuari o centri di culto popolare.

Poppi C., *Santi protettori e spiriti selvaggi*, in: AA.VV. (Chiajs L., a cura di), *op. cit.*, p. 56.

metri, ma era una montagna "mediata", poichè l'immagine di essa cominciò ben presto ad essere modificata dall'arrivo del turismo.

In tutti i resoconti di viaggio e nelle descrizioni del "sublime" mondo dei Monti Pallidi realizzati nella seconda metà dell'800, si nota la mancanza o la presenza solo casuale delle genti di montagna. Infatti le popolazioni di montagna rimarranno sconosciute nella loro cultura e società ancora per lunghi anni. Questo fatto si nota anche nelle rappresentazioni pittoriche, nelle quali la persona risulta complementare o accidentale, inserita nell'opera quasi unicamente ad esaltare la grandiosità del paesaggio ²².

La rappresentazione del paesaggio alpino

La natura alpestre fa il suo ingresso nella società, ma soprattutto nelle classi più elevate già in pieno illuminismo, in seguito alla diffusione della corrente filosofica avviata da J.J. Rousseau, che imponeva esplicitamente un ritorno alle origini: "Zurück zur Natur". Per l'importanza avuta nella divulgazione della stessa sensibilità dobbiamo poi ricordare anche il bernese Albrecht von Haller, che con la sua opera "Die Alpen" (1736), si impose come "maestro della letteratura alpina". Le Alpi divennero il prosieguo di tempo, lo scenario obbligato di un buon numero di opere, sia per quanto riguarda la letteratura romanzesca che per quanto concerne la pittura ²³.

Con l'avvento però del movimento romantico la visione rousseauviana della montagna muta e si trasforma. Le dolci amabili montagne di Albrecht von Haller divengono ora il luogo di sublimazione, il mondo dell'elevazione morale. Le forti emozioni dell'uomo di fronte alla natura sublime e liberatrice divengono mezzo con cui comunicare con la propria interiorità.

²² Poppi C., *Di giardini, viaggiatori ed etnografi: uomini e paesaggio nelle Dolomiti*, in AA.VV. (Chias L., a cura di), *op. cit.*, 75-76.

²³ L'opera "Die Alpen", composta a gloria ed onore della montagna fu tradotta in tutte le lingue e arriverà alle 30 edizioni. A. von Haller, con la sua teorizzazione, spiega l'uomo attraverso il mondo montano; alla cultura e alla civiltà cittadina si contrappone la Natura. A. von Haller è il primo classico della letteratura alpestre, padre di un "genere nazionale" elvetico.

L'eternità della montagna ed il richiamo determinato dalla sua maestosità, trascineranno così moltissimi artisti romantici a partire dal 1800 fino 1870, a misurarsi con essa, le loro rappresentazioni si fonderanno sul reale, con l'attenzione rivolta ai particolari e con un'accesa passionalità dalle forti tinte emotive. Il maggior esponente di questa corrente sarà il tirolese Joseph Anton Koch (1768-1839), figlio di contadini di Obergibeln in Tirolo²⁴. Giunto in Italia attraverso Basilea e la Svizzera visse a Roma dal 1795 al 1812 formandosi alla scuola di Poussin e dei classici. Chiamato il rinnovatore del paesaggio eroico, "Erneuerer der heroischen Landschaft" mirerà ben presto con un "realismo pacato" ad esprimersi ed a misurarsi con la montagna²⁵.

La ricerca di una atmosfera di verità pura in rapporto alla realtà, porterà alla formazione di molti altri artisti romantici, i quali si troveranno di fronte alla montagna e alla natura liberatrice. Tra questi ricordiamo Caspar David Friedrich (1774-1840), Ferdinand Waldmüller (1793-1865), il cui motto era: "Ohne Natur keine Wahrheit" (Senza natura non c'è verità); Alexander Calame (1810-1864), le cui opere illustrarono la rivista *Voyages en zigzag* del 1844²⁶.

In tutto il secolo XIX la rappresentazione della montagna subì le influenze della pittura paesaggistica inglese di due maestri del colore: W. Turner e Constable; essi cercarono entrambi, pur seguendo itinerari diversi di individuare l'atteggiamento dell'uomo "moderno" nei confronti della realtà naturale²⁷.

Tra gli alpinisti ed escursionisti che seppero cogliere le sensazioni che i Monti Pallidi potevano dare, oltre che scrittori troviamo anche

²⁴ Guichonnet P., *L'uomo davanti alle Alpi*, in AA.VV. (Guichonnet P., a cura di), *op. cit.* p. 248.

²⁵ Schmitt F., *Berge im Bild - Malerei und Graphik in AA.VV. Alpinismus in Bildern - Geschichte und Gegenwart*, München, 1982, p. 138.

²⁶ Schmid F., *ivi*, p. 144.

²⁷ Argan G.C., *L'arte moderna 1770-1970*, Firenze 1984, p. 32. Il ritorno alla Natura nella prima metà dell'800 è presente anche in Francia. A partire infatti dal 1830 ca. si forma e si sviluppa la scuola paesaggistica di Barbizon, dove alcuni giovani pittori con a capo Théodore Rousseau, si ritirarono con il proposito di rinnovare la pittura paesaggistica, abbandonando tutte le regole e le convenzioni. Gli artisti più fecandi del gruppo furono Diaz de la Peña (1808-1876), Charles Daubigny (1817-1878), Jules Dupré (1811-1889). Ritirati a Barbizon, ciascuno di essi cercò di chiarire a se stesso il proprio singolare modo di "sentire" la Natura.

insigni pittori-alpinisti. Il più famoso tra essi fu l'inglese Edward Theodor Compton (1848-1921), chiamato da Giuseppe Pellegrinon il "Maestro del paesaggio alpino"²⁸.

Compton raggiunse in pochi anni la sua meritata notorietà nell'ambiente, sia come alpinista che come pittore. Socio dei maggiori Clubs alpini internazionali negli anni che vanno dal 1872 al 1913 portò a termine ben oltre 300 importanti ascensioni alpine, tra cui la prima, sulla Torre di Brenta (m. 3008).

Compton fu un infaticabile frequentatore della montagna, eseguì dal vivo moltissimi quadri della natura alpestre e delle Dolomiti. Il suo vastissimo "corpus" che si aggira intorno alle 1700 opere, di cui 1500 accertate come dice Ernst Berndt²⁹ costituisce un documento tra i più preziosi della rappresentazione in termini pittorici delle Dolomiti. Egli lavorò per molti anni come illustratore e redattore di libri di alpinismo.

Il canale primario di diffusione delle sue opere fu la *Zeitschrift des deutschen und österreichischen Alpenvereins* (rivista del Club Alpino tedesco ed austriaco). Dal 1883 al 1914 compaiono ben 370 opere di Compton.

Per dipingere egli volle spingersi sempre più in alto, scalare cime, bivaccare, aggredire torri, guglie e ghiacciai. Nei suoi dipinti traspare la sua costante passione ed il suo fedele attaccamento alla montagna. Esporrà le sue opere a Berlino (1896), a Monaco (1901), a Roma (1911) e a Linz/Donau (1919). Morirà il 23 marzo 1921.

Le fatiche di E.T. Compton favorirono assieme ai dipinti di A. Tommasini e di B. Bezzi e di molti altri artisti, la divulgazione del paesaggio dolomitico. Essi saranno i primi, dopo il movimento romantico, a vedere nelle guglie e nei massicci delle imponenti Dolomiti il loro nuovo "oggetto" per la loro ispirazione artistica.

Nella seconda metà del secolo XIX la rappresentazione romantica ed oggettiva della natura sarà abbandonata, per cercare una più pura rappresentazione pittorica della bellezza alpestre. Alcuni artisti infatti

può essere oggettiva oca + libreria

²⁸ Pellegrinon B., *Fra Romanticismo e Realtà. Edward Theodor Compton, "il maestro" del paesaggio alpino*. Estratto da: "Le Dolomiti bellunesi", rassegna delle sezioni bellunesi del Club Alpino Italiano. Belluno 1983.

²⁹ Berndt E., Museo Club Alpino Austriaco (a cura di), *E.T. Compton - Muler Bergsteiger zwischen Fels und Firn*, Rosenheim 1982.



riusciranno ad uscire dalla tradizione e dagli schemi precedenti fondati sulla fedeltà realistica e sulle influenze romantiche, per sottomettere l'opera pittorica alla propria libertà espressiva. Si passerà così dalla stesura cromatica uniforme e convenzionale a tecniche più personali caratterizzate da un utilizzo meno conformista del colore e dell'impegno più stratificato della superficie pittorica.

Concorrerà a ciò la familiarità ed il mutuo scambio che stavano nascendo tra uomo ed alta montagna, nella prospettiva di una maggiore e più profonda rielaborazione.

La personalità principale che caratterizzerà questa svolta sarà quella del trentino Giovanni Segantini (1858-1899).

Nato nel 1858 ad Arco in Trentino, all'età di otto anni si ritroverà orfano, conoscendo la sventura di una dolorosa e travagliata infanzia. Nel 1875-77 si iscrisse ai corsi serali dell'Accademia di Belle Arti di Brera, e nel '79 viene riconosciuto uno degli artisti più dotati della Scuola Milanese.

Trasferitosi sulle montagne svizzere, prima a Savognin, un villaggio nei Grigioni a 1213 metri, e poi con il 1894 al Maloja (m. 1800 s.l.m.) troverà nel paesaggio alpino un motivo di ispirazione che concorrerà a caratterizzare la propria esperienza pittorica e stilistica.

La scelta dell'Engadina "terra promessa" per Segantini (come furono le isole tropicali negli stessi anni per Gauguin) non fu casuale: non si tratta di una semplice ripresa dell'esotismo romantico, della rincorsa verso qualcosa d'altro o di diverso, ma della ricerca del proprio essere verso un più maturo assestamento. Qui, in Engadina, pochi anni prima Nietzsche aveva scritto "*Also sprach Zarathustra*" che poi l'artista lesse ed illustrò³⁰.

Segantini si rivolse totalmente verso la Luce e Natura, raggiungendo ben presto i suoi traguardi pittorici attraverso la propria personale tecnica, ispirata certamente al Divisionismo italiano dei colori puri. Infatti, fin dalla sua prima apparizione in pubblico, l'artista mostrava un'adesione, che andò poi sempre più progredendo, al Divisionismo di Gaetano Previati (1852-1920), di Victor Grubicy (1851-1920), di Giuseppe Pelizza da Volpedo (1868-1907) e di molti altri maestri.

³⁰ Adamek H., "La messa in scena della vita di Giovanni Segantini", in: AA.VV. (Belli G., a cura di), *Segantini*, Milano 1987, p. 25.

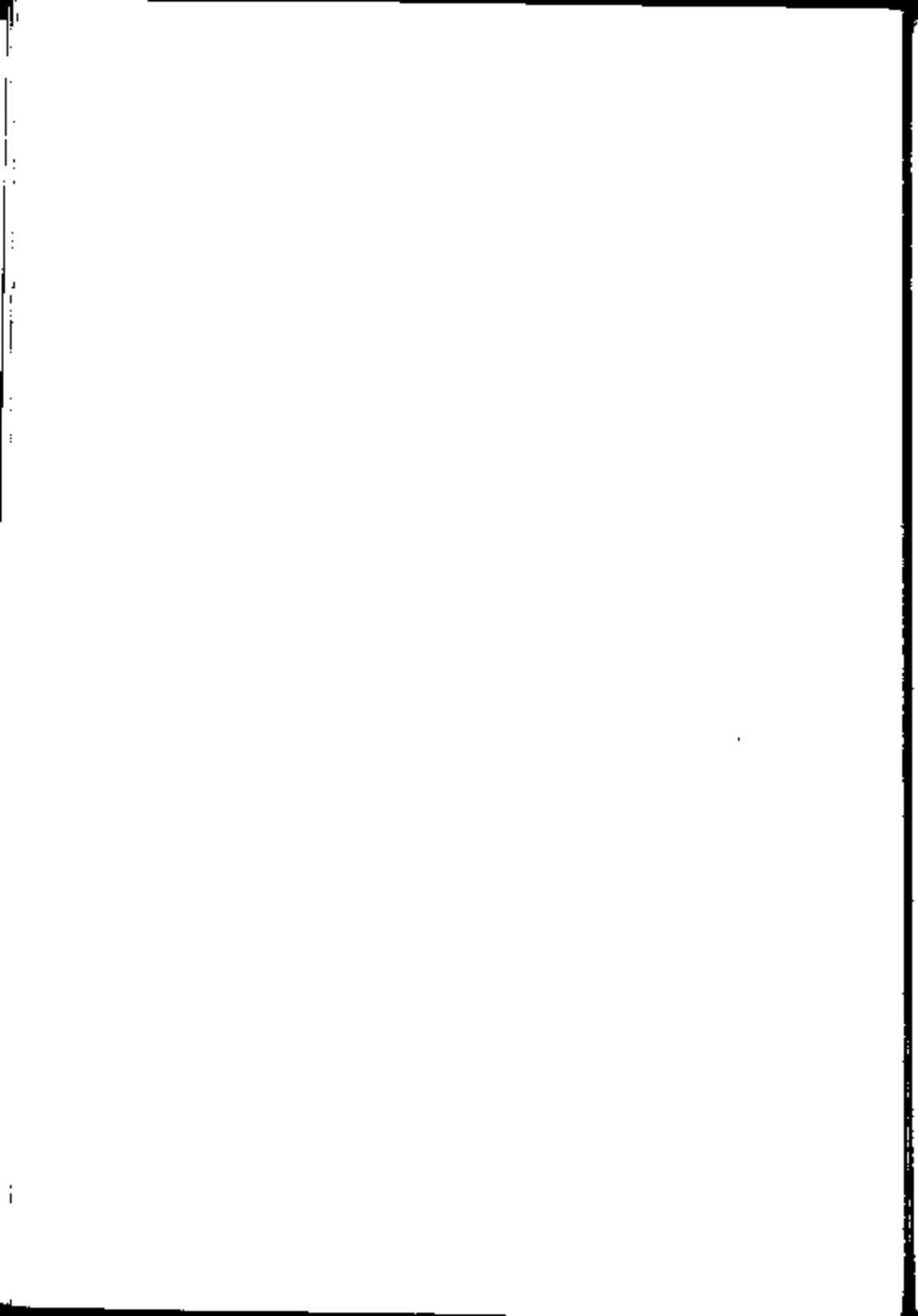
Il problema della Luce fu per Giovanni Segantini fondamentale, come del resto per tutti gli artisti che si rifarano alla sua impostazione. In una lettera indirizzata all'amico Orsi nel 1896 troviamo: «... incomincio a tempestare la mia tela di pennellate sottili, secche e grasse, lasciandovi sempre fra una pennellata e l'altra uno spazio interstizio che riempio coi colori complementari, possibilmente quando il colore fondamentale è ancora fresco acciòché il dipinto resti più fuso». Lo scritto poi prosegue affermando: «... più puri saranno i colori che getteremo sulla tela, meglio condurremo il nostro dipinto verso la luce, l'aria e la verità»³¹.

Nel suo rifiuto della città, della società e della tecnologia, Segantini realizzò finalmente il sogno di un secolo e mezzo di aspirazioni artistiche e letterarie: «Il mio spirito si riempiva di gioia, gli occhi si estasiavano nell'azzurro del cielo, nel verde tenero dei pascoli e guardavo le superbe catene dei monti colla speranza di conquistarle»³².

Verso la conclusione dell'800, tutti o quasi, proclamavano ormai il bisogno di un ritorno alla natura e più precisamente della conquista di nuove dimensioni dell'altitudine, della montagna, partendo da questi presupposti la variante determinata dall'altitudine e l'ambito geografico alpino riuscivano fondamentali,

³¹ Belli G., "Procedere nella luce", in: AA.VV. (Belli G., a cura di) *op. cit.*, p. 19.

³² Segantini G. dalla lettera all'amico Domenico Tumbati, 29 maggio 1898, conservata negli "Archivi del Divisionismo". Cfr. AA.VV. (Belli G., a cura di), *op. cit.*, p. 376.



CAPITOLO II

FRANCESCO FERDINANDO RIZZI

Ci sono nella vita delle persone dei fatti che segnano un destino e che nel momento in cui si verificano sembrano casuali. In realtà quando poi se ne possono misurare le conseguenze, tali casualità sembrano appartenere ad un ordine prestabilito ed iscriversi in una logica cui l'individuo non avrebbe potuto sottrarsi. Da questo punto di vista la vita di Francesco Ferdinando Rizzi (d'ora in poi F.F.R.) è molto significativa e quasi incredibile, poichè, tutto ciò che l'artista ebbe modo di sperimentare segnò con delle precise conseguenze il suo carattere riflettendosi negli avvenimenti fondamentali della sua esistenza.

Verranno qui di seguito esposte le tappe principali della vita di F.F.R., prendendo in particolare considerazione gli aspetti storici ed umani che concorsero alla formazione del suo carattere intellettuale ed artistico.

Profilo biografico

Nasce il 19 settembre del 1868 a Campitello di Fassa. Il padre era imbianchino, la madre casalinga; all'età di 25 anni ella morì, lasciando il figlio orfano che non aveva ancora compiuto il primo anno di età. Cominciò così per lui un'esistenza povera e faticosa, contraddistinta da una continua tensione rivolta alla ricerca di valori che solo occasionalmente sarebbe stata coronata dal successo.

A Campitello frequenterà con ottimi risultati la scuola elementare in lingua italiana. Figlio di quella generazione di fassani che nella loro giovinezza dovettero abbandonare la loro terra per mettersi al servizio di una famiglia dell'Alto Adige, così da apprendere la lingua tedesca, anche F.F.R. dovette trasferirsi ben presto a San Gencio presso un'azienda contadina. Trascorrerà nel piccolo paese presso Bolzano quattro anni, frequentando nel contempo anche la scuola elementare locale di lingua tedesca, e divenendone ben presto l'allunno migliore. Qui avviene il suo primo contatto con il disegno.

A tredici anni, durante il quarto soggiorno, ha occasione di vedere per la prima volta nella sua vita, un vero pittore all'opera nell'esecuzione di alcuni affreschi sacri nella chiesa locale. Ne resterà affascinato e deciderà su due piedi di tentare di intraprendere la carriera artistica. Sarà un proponimento che da allora mai più abbandonerà.

Tornato in valle di Fassa per un inverno seguirà gli insegnamenti di un pittore locale, formatosi nella vicina Scuola d'Arte di Ortisci in val Gardena.

Convinto il padre ad insegnargli l'arte della decorazione, F.F.R. lo segue nell'emigrazione stagionale verso l'Alta Stiria, dove egli svolgeva la professione di imbianchino-decoratore. Inizia qui il suo apprendistato presso il padre, ma ben presto tale professione lo deluderà. Dopo un pò di tempo egli si accorse che tale professione non corrispondeva alle sue esigenze, di qui egli manifestò un certo malessere. Egli scrive: «Il padre, notando finalmente il mio turbamento, mi chiese un giorno: "Che ti succede? Sei sempre così vivace, ma negli ultimi tempi ti sei chiuso in te stesso come se ad un tratto tu fossi stato preso dalla malinconia. Non hai detto che volevi diventare pittore?" "Sì - risposi - pittore, ma diverso". "Come diverso?" - mi chiese. Allora gli confidai ciò che mi attraeva della pittura e cioè ciò che avevo potuto vedere ed ammirare nell'affresco della chiesa di San Gencio, dipinto dal pittore Franz Plattner»!

Infatti si può leggere un passo significativo: «Dopo un pò di tempo mi accorsi che tale pittura non corrispondeva alle mie esigenze ma non me la sentivo di dirlo a mio padre, che mi incuteva grande timore. Superato un periodo di malessere fu lui stesso a chiedermi della mia malinconia ed io potei finalmente riferirgli qual era la mia vocazione.

Dall'Autobiografia: cap. VIII, p. 49:

«... "Da kannst du nicht die Malerei lernen die du lernen möchtest", das mich immer mehr traurig zu stimmen vermochte, es mir aber nicht getraut dem Vater zu sagen, da ich ihn sehr zu fürchten hatte, wenn ich mich nicht in Allem fugte. Der Vater es, endlich, merkend, frag er mich eines Tages: "Was ist denn nun mit dir? Du bist sonst so lebhaftig und heiter und nun seit einer Zeit her so eigentümlich in dich gekehrt, als ob du nun auf einmal an Trübsinn leiden würdest. Hast du nicht gesagt, du wollest Maler werden?" "Ja, antwortete ich, schon Maler, aber anders." "Wie anders?" frag er mich da. Da wiederholte ich das, was mich zur Malerei so sehr angezogen hat, nämlich dieselbe, die ich in der Kirche zu Jenesien habe erblicken und bewundern können, nämlich das große schöne Affresco Figurengemälde, das der Historienmaler Franz Plattner da gemalt hatte».

Io avrei desiderato diventare un artista, dipingere cioè chiese ed affreschi come quelli di Franz Plattner conservati nella chiesa di San Genesio».

Il padre però scoraggiò subito il figlio dicendo che nell'arte era necessario un grande talento e lunghi studi, nonchè una posizione sociale elevata e colta che chiaramente essi non possedevano; di conseguenza non potevano permettersi di coltivare tali fantasie.

Col tempo e fra enormi difficoltà ed incomprensioni il giovane F.F.R. riesce però ad ottenere un permesso paterno per frequentare la K.K. Staatsgewerbeschule di Innsbruck (Scuola Professionale per Decoratori).

All'età di 19 anni ca. si iscrive alla Scuola Professionale di Innsbruck, dove si fece onore per i suoi brillanti risultati in disegno. Affronta numerosi ostacoli di carattere economico, ma purtroppo, alla fine dell'anno scolastico non riesce a superare il corso di matematica, perdendo così il sussidio che nel frattempo aveva ottenuto grazie all'interessamento di un suo insegnante. Ciò lo costringe a lasciare definitivamente la scuola.

Alla fine del 1887 inizia il suo peregrinare attraverso l'Impero, guadagnandosi da vivere come imbianchino-decoratore ma anche come ritrattista di strada. Raggiunte a piedi Kufstein e Graz, trascorrerà il Natale 1888 in prigione a Lilienfeld, dove era stato arrestato per vagabondaggio. Nel maggio 1889 giungerà per la prima volta a Vienna, dove tenterà l'iscrizione all'Accademia delle Arti Figurative, senza però riuscire ad esservi ammesso. Riprenderà a vagabondare per l'Europa giungendo a Cracovia, dove troverà lavoro sempre come imbianchino-decoratore. Vi rimane per poco tempo, ritornando poi nell'Alta Stiria, a Mautern, presso il padre.

In questo periodo scriverà al conosciuto artista Franz von Defregger inviandogli dei disegni e chiedendogli consiglio. Ottiene così un incontro con l'artista tirolese che lo aiuta tiepidamente e lo invia ad una scuola di disegno privata, diretta da un altro pittore tirolese, Ludwig Schmid-Reutte, a Monaco. La frequenterà per un mese, poi a causa delle difficoltà economiche e finanziarie deve abbandonarla.

Attraverso la Svizzera orientale giunge in Alto Adige, dove più avanti decorerà il soffitto della chiesetta di Prissiano, presso Tisens (Bolzano). A fine lavoro, lascia Prissiano e torna nuovamente a Vienna, tentando ancora una volta l'ammissione all'Accademia delle Arti Figurative senza però riuscirci. Deluso e amareggiato, lascia Vienna

e si reca in Boemia con la speranza di un'occupazione stabile. Nella primavera seguente si sposta a Dresda trovando lavoro.

Agli inizi di settembre del 1895 si reca a Praga, dove si iscrive alla Malerakademie. Accolta l'iscrizione e superato l'esame di ammissione, nell'autunno del 1895 F.F.R., tra molte difficoltà di ordine finanziario può frequentarne le lezioni. Alla fine del secondo semestre non riuscendo a superare la prova di scultura perde però l'accesso al terzo corso.

Durante l'estate decora in stile barocco la chiesetta di Kuchelbad presso Praga e la chiesetta di San Giovanni Nepomuceno al Monte presso Kleinkuchelbad.

Nell'autunno del 1897 lascia Praga e va ad abitare a Monaco di Baviera dove verrà ammesso alla K. Akademie che frequenterà, benchè irregolarmente fino al 1901.

Riprende nuovamente il suo girovagare attraverso l'Europa, dipingendo quadri quando poteva, lavorando altrimenti come imbianchino-decoratore per sopravvivere. Toccherà di seguito Berchtesgaden, Vienna, Praga, Karlsbad in Boemia, Leoben, Castelrotto, Bressanone, Innsbruck, Bregenz, Ravensburg, Norimberga, Stoccarda, Regensburg, Passau, Lienz, Pecz in Ungheria, Graz, Bolzano, Merano e Bressanone.

Nel 1907, dopo 23 anni di assenza, torna in valle di Fassa. Il soggiorno è finanziato dalla sua fidanzata, una giovane di Bressanone conosciuta alcuni anni prima. Qui F.F.R. trascorre l'intera estate in montagna dipingendo e disegnando "en plein air" paesaggi e soggetti alpini.

Grazie ad un finanziamento da parte del Tiroler Volksbund, ottenuto per mezzo di Hugo de Rossi, apre una scuola professionale per imbianchini-decoratori di cui egli diviene l'unico docente.

Il 2 febbraio del 1909 si sposa con la fidanzata Josephine Klamsteiner.

Passa l'estate del 1909 in alta montagna, dipingendo vari scorci alpini ed immergendosi nuovamente nel contatto con la natura.

Nell'autunno del 1909 si stabilisce con la famiglia a Bressanone. Nell'estate del 1911 espone quattro sue opere in una mostra collettiva a Chiusa, dove espone pure Egger-Lienz. Nel 1912 espone nella Sala Rotonda del Ferdinandcum di Innsbruck, pur non riuscendo a vendere alcuna opera. Nello stesso anno torna in valle di Fassa, a Campitello, per dedicarsi nuovamente alla pittura alpestre. Nell'anno 1913

F.F.R. scala, in prima assoluta, la parete sud della Fallwand (sopra il lago di Antermoia).

Nella primavera del 1914 lo raggiunge in valle l'intera famiglia: l'intenzione è di risiedere definitivamente in valle di Fassa.

Allo scoppio della Grande Guerra F.F.R. viene arruolato all'età di 46 anni nel battaglione degli Standschützen della valle di Fassa². Nell'autunno del 1915, a seguito di una sua richiesta, viene inviato a Riva del Garda come "pittore di guerra".

Le sue opere, soprattutto ritratti di valorosi soldati, ma anche scene della vita nelle trincee, da lui inviate al giornale militare di Innsbruck "Tiroler Soldaten Zeitung" verranno pubblicate regolarmente.

Nel gennaio 1916 ritorna in valle di Fassa, sul fronte dolomitico, sempre con l'incarico di pittore di guerra. Durante questo periodo esporrà le sue opere in due mostre collettive dei "Kriegsmaler", ad Innsbruck ed a Vienna. Nel primo dopo-guerra viene inviato a partecipare alla "Esposizione Cispadana di Belle Arti" di Trento, che però si rivela una manifestazione monopolizzata, come egli scrive, da futuristi ed espressionisti. Le opere del Rizzi vengono poste in una saletta secondaria, denominata la "Sala dei Passati". Non riesce a vendere nemmeno un'opera.

Nell'estate del 1919 tiene la sua prima personale a Canazei.

Nel 1922 è la volta della Biennale di Venezia, ma anche questa partecipazione si rivela sfortunata.

Nell'inverno è costretto per necessità finanziarie ad accettare un lavoro di maestro di disegno nella scuola professionale di Pozza di Fassa.

Si trasferisce poi con l'intera famiglia in val Gardena, ad Ortisei. Gli viene offerto il posto di direttore alla locale scuola d'arte gardese, ma dopo lunghe riflessioni lo rifiuta, ritenendo che, dipendendo

² Presso il Tiroler Landesarchiv di Innsbruck non si è però ritrovato fino a oggi alcun documento relativo all'arruolamento. Rizzi scrive, nella sua Autobiografia, di aver trascorso la guerra fra il '15 e il '17 in qualità di "Kriegsmaler" - pittore di guerra, benchè non avesse mai domandato all'Ufficio stampa di guerra di essere assunto nel "Gruppo Artistico" che il Comando Supremo d'Armata Austro-ungarico aveva creato. Nella Kunstgruppe furono associati pittori e scultori incaricati di servire la patria anzichè con le armi, con il proprio talento artistico. Ma su questo punto ci si soffermerà più avanti.

la scuola dall'Amministrazione fascista, egli avrebbe avuto delle difficoltà a causa della sua insufficiente conoscenza della lingua italiana.

Nella primavera del 1923 ritorna nella sua valle esponendo le sue opere in una sala d'albergo al passo Pordoi. Passerà tutta l'estate al Pordoi, dipingendo. Nell'inverno successivo si dedicherà a ritrarre i suoi convalligiani per prezzi molto bassi, vista la povertà della valle. Nella primavera del 1924 si trasferisce a Cortina esponendo anche in questa località le sue opere, senza però venderne alcuna. Aggravatasi la situazione economica è costretto a fine estate ad impiegare tutta la propria produzione artistica presso un commerciante di mobili meranese. Si tratta di oltre 100 opere tra olii e disegni, frutto di un decennio di lavoro. Continua nel frattempo a dipingere paesaggi e ritratti che gli vengono spesso pagati con un sacco di patate o un pezzo di burro.

Intorno al 1925-26 gli viene offerto un posto come insegnante di disegno nella scuola media di Predazzo che egli accetta. In questi anni partecipa ad una mostra collettiva a Trento. Qui viene notato da un redattore della rivista d'arte francese "La Revue Moderne Illustrée des Arts et de la Vie" che ne scriverà una lusinghiera critica.

Lascia nuovamente la valle di Fassa per trasferirsi prima a Trento e poi a Milano, ma nel luglio del 1932 ritorna a casa sconfitto e deluso.

Nel 1933, dopo aver ricevuto l'invito dalla signora Margarete Denecke, una tedesca residente ad Oxford, la quale voleva farsi ritrarre, F.F.R. parte per l'Inghilterra. Proprio in casa Denecke conosce Albert Einstein, abituale frequentatore della famiglia. Il Rizzi eseguirà due ritratti a matita dello scienziato. Rimane in Inghilterra due mesi al termine dei quali fa ritorno verso le Dolomiti, transitando per Parigi dove si fermerà per visitare il Louvre.

Nel 1934 F.F.R. si sposta in Austria a Innsbruck, vista però la scarsa fortuna, nella primavera seguente raggiunge, con speranza di vita migliore, Monaco di Baviera. I tempi sono sempre più duri, aggravati dai continui tumulti e dalle scorribande naziste, permane la difficoltà di trovare lavoro. Trasferitosi nel 1937 a Berchtesgaden nell'arco di due anni riesce a dipingere un solo ritratto ad olio e cinque ritratti a matita, il resto della sua produzione con sua grande delusione consiste soltanto in ritratti di Hitler a matita e gessetto.

Nell'autunno del 1939 i regimi nazisti e fascisti istituiscono ed avviano le Opzioni, il Rizzi e la sua famiglia intera (eccetto la figlia maggiore sposata nel frattempo a Vigo) optano per la Germania. La scelta

può trovare una spiegazione nella formazione culturale e linguistica dell'artista¹.

Dopo un breve soggiorno ad Innsbruck nel 1940 si stabilisce con la famiglia a Monaco di Baviera. La situazione economica e finanziaria diviene insostenibile e per trovare lavoro è costretto ad iscriversi al partito. Gli viene così affidato un lavoro di pittore di guerra presso un ospedale militare a Monaco. Appena venuto a contatto con la macchina del partito si accorge che essa è mossa dalla stessa ideologia della violenza e della sopraffazione che aveva caratterizzato il fascismo italiano. Vorrebbe uscirne, ma non osa.

Nel 1941 espone due sue opere nella "Grande Mostra dell'Arte Tedesca", ma due anni dopo rifiuta di partecipare alla riedizione della stessa iniziativa, perchè vede in essa un aspetto della multiforme macchina di propaganda nazista.

Causa un bombardamento della propria abitazione, nel 1943 lascia la città. Assieme ai suoi famigliari si trasferisce provvisoriamente a Freimann e l'anno successivo raggiunge Grainau presso Garmisch, dove morirà il 19 marzo del 1952.

La formazione artistica

La figura di F.F.R. rispecchia nel suo percorso umano, le vicende, le necessità e le traversie a cui generazioni e generazioni di convalli-

¹ Nel trattato di Berlino del 1939 fu prevista la possibilità di opzione. Coloro che optavano per la cittadinanza tedesca, si impegnavano così ad emigrare nel Reich. Chi non firmava rimaneva nella sua terra, mantenendo la cittadinanza italiana. Furono molti coloro che per motivi culturali e linguistici optarono per la Germania. Oggi sembra incomprendibile come si sia potuto indurre una intera cultura, in un così breve lasso di tempo, a rinunciare alla propria patria millenaria. "I nazisti si sono sempre mostrati abili nella propaganda - scrive Volgger, - le menzogne furono confezionate in un modo che le rendeva facilmente credibili". Si diceva infatti che la gente che optava per la Germania, avrebbe ricevuto tanto quanto essa possedeva, ognuno avrebbe ricevuto quello che lasciava in patria. La gente di lingua tedesca diceva: "Se opteremo tutti uniti, il Führer apprezzerà tanto questa scelta, che finirà poi per aggregare il Sudtirolo al Reich". Di pari passo con le promesse naziste si fecero sempre più consistenti le minacce fasciste di Mussolini: "Chi non opta per la Germania verrà deportato in Sicilia". Volgger F., *Sudtirolo al bivio, ricordi di storia vissuta*, Bolzano 1985, p. 37-39.

giani dovettero sottoporsi in qualità di "pittori-decoratori girovaghi" fin dal '500⁴.

La sua esperienza, pur rientrando nell'alveo tradizionale, come già si è potuto notare ripercorrendone la biografia, si pone tuttavia in rilievo per alcuni aspetti singolari e atipici. Come molti suoi conterranei non ebbe la fortuna di vivere la propria infanzia in un ambiente culturalmente eclettico ed aperto alle mode del tempo.

La mancanza di una madre, segnerà invece la sua formazione psicologica, come dice G. Durnad: «In tutte le epoche e in tutte le culture gli uomini hanno immaginato una grande madre verso cui regrediscono i desideri dell'umanità ed i cui attributi sono sempre simboli di un ritorno o di un rimpianto». La Grande Madre di F.F.R. fu la Natura: «Il mio modo di vedere, che io quale artista operoso rappresento nell'arte, è quello che io in tutte le cose quale uomo come pure quale artista amo sopra ogni altro l'eterna verità della Natura, nelle sue forme e colori creatrici ed apparizioni d'armonia». Così scriveva nel 1921⁵.

Come detto il primo approccio con il disegno lo avrà alla scuola elementare di San Genesio, dove avrà l'occasione di vedere per la prima volta un pittore all'opera. Quasi come una vocazione F.F.R. decide per l'Arte. Nel breve apprendistato a Mautern (Alta Stiria) sotto la guida del padre, pittore-decoratore (ma sarebbe più preciso dire "imbianchino-decoratore"), F.F.R. si vide ben presto avviato ad una professione a lui non adatta. Il lavoro del padre, infatti, era quello di dipingere stanze, carri in legno ed in ferro, verande, camere per ospiti, stanze, ecc.. Il Rizzi rimarrà ben presto deluso dalla eccessiva manualità del lavoro, che non gli consentiva di perfezionare il disegno e l'uso del tratto⁶.

Dalle frequenti ed infervorate conversazioni con il padre, F.F.R. capì di dover imparare quest'attività, per potersi assicurare il proprio futuro, con la speranza però di poter studiare ben presto la pittura alla scuola professionale di Innsbruck, la K.K. Staatsgewerbeschule.

⁴ Ghetta p. F., *op. cit.*, p. 71-73.

⁵ Cfr. documento n. 2 in *Appendice*.

⁶ Dall'Autobiografia: cap. VIII, p. 48:

«Als das Führwerk endlich vollends angestrichen war, gefielen die zwei Farben, doch konnte ich mir da denken: "da hat man bei dieser Malerei einmal nicht viel zeichnen zu können gebraucht"».

«Imparai l'arte di mio padre al punto da superarlo nel suo stesso lavoro, mentre nel disegno e nel dipinto non era in grado di insegnarmi nulla. Mi rimaneva da perfezionare solo l'abbinamento delle varie miscele di colore e la composizione degli stessi colori, cosa che nei mesi estivi appresi velocemente. Forse proprio per questo però avevo continue ed accese discussioni con mio padre che sfociavano in percosse ed insulti fino al giorno in cui non riuscii più a sopportare la sua violenza e decisi di abbandonarlo. Mi ritrovai solo a 16 anni nel vasto e sconosciuto mondo senza soldi e senza lavoro»⁷.

La volontà iniziale di F.F.R. è quella di divenire un ottimo pittore-decoratore, magari di chiese. La sua volontà è quella di iscriversi in un ruolo ben più elevato di quello dei "coloritori girovagli". Lui vuole aver a che fare con la rappresentazione figurativa, non con le pareti bianche, sporche e scrostate di una stanza. Un passo di grande significato idealistico si rinviene nella sua Autobiografia, in ordine alle discussioni che egli tenne con il fratello, dove egli scrive: «... arrivai ad impormi di vivere e perfino morire per l'ideale del bello figurativo»⁸.

Trovò ben presto una sistemazione a Graz, presso un pittore specializzato nella decorazione di chiese e saloni. La ditta lavorava 12 ore al giorno e ciò accelerò per F.F.R. l'apprendimento di tecniche pittoriche e decorative a lui nuove. A proposito scrive: «Capii che le forme armoniche della pittura plastica nonché le stuccature raffinate

⁷ Dall'Autobiografia: cap. IX, p. 51:

«Im Zeichnen und Freihandmalen brauchte ich von ihm nichts zu lernen: weil er da selbst nichts konnte. Da blieb mir noch das Farbmischen und das Farben-Zusammenstimmen, aber auch in diesen beiden Malerei-Gegenständen fand ich mich bald darin, so daß ich schon während des ersten Sommers, bis zum Herbst die Zimmermalerei schon ziemlich zu beherrschen kam. Dennoch, Prügelungen und Schläge habe ich da, der angeborenen Nervosität und des Jahzorns des Vaters wegen im ersten Sommer genug von ihm erhalten, auch vollkommen unschuldig, so daß ich ihm da, in meiner Verzweiflung bei ihm zu sein, sein zu müssen, sogar davongelaufen bin. Das muß man sich vorstellen vermögen, was es heißt, im Alter von 16 Jahren in der weiten fremden Welt so entfernt von der Heimat, gänzlich ohne Geld und ohne Allern sich so allein heruntertreibend befindend».

⁸ Dall'Autobiografia: cap. IX, p. 55-56: *«Ich werde leben und sterben für das Schöne».*

e dipinte in splendidi colori dovevano esaltare l'armonia dei toni in tutto il loro movimento»⁹.

Qui F.F.R. perfezionò notevolmente la propria tecnica del disegno a mano libera ed imparò la stesura dei colori. È chiaro che l'artista stava dirigendosi verso una formazione professionale finalizzata alla rappresentazione di soggetti sacri. La professione di pittore-decoratore di chiese era una attività ancora molto fiorente in tutto l'Impero, per cui fu quasi inevitabile per il pittore ladino attraversare un'esperienza di questo tipo. Maturava comunque in lui l'intenzione di recarsi subito ad Innsbruck presso la scuola tecnico industriale dove poter finalmente cominciare regolari studi.

All'età di 19 anni ca. si iscrisse finalmente con un mese di ritardo alla scuola professionale di Innsbruck. La K.K. Innsbrucker Staatsgewerbeschule era una scuola per pittori-decoratori. Molti ladini perfezionarono la propria formazione professionale frequentando questa scuola tirolese. Verso la fine del secondo corso il giovane allievo è costretto però ad abbandonare la scuola.

Giunto per la prima volta a Vienna, tenta di trovare un lavoro ma soprattutto di poter frequentare l'Accademia delle Arti Figurative. Sul finire del secolo anche Vienna, accanto a Monaco, divenne un importante punto di riferimento per gran parte dei giovani talenti artistici sudtirolesi; capitale dell'Impero Asburgico era in quell'epoca il centro dello storicismo per eccellenza¹⁰.

Sul volgere del secolo XIX, anche i giovani pittori della nostra regione cominciano a risentire notevolmente dei forti intrecci culturali, filosofici ed artistici presenti in Europa da alcuni decenni. È questo il

⁹ Dall'Autobiografia: cap. IX, p. 56-60:

«Da mußte man, dies verstand ich, schon auch eine gute Schulung vorher genossen haben können, bevor einer solche Arbeiten der Dekorationsmalerei leisten zu können instande wäre. Die schönen und mannigfaltig sinnvollen Formen der stilgerechten Zeichnung der Plastischen Malerei auch in Stukaturimitation, so auch des Buntplastischen in seiner Flattheit, dann die so verschiedenfach herrlichen Farbenstimmungen, die schön reliefwirkenden mit Präzision liniereten Gesimsen und leisten die schöne Harmonie der Töne in Allem u s.w.»

¹⁰ Kreuzer-Eccel E., "Zur künstlerischen Situation Südtirols um die Jahrhundertwende, in: AA.VV., *Vom Impressionismus zum Jugendstil. Südtirol-Trentino-Tirol, catalogo dell'esposizione del 15.07 / 28.08.1983 ad Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck*, p. 56.

periodo in cui la nuova generazione di artisti nati tra il 1860 e 1880 si reca alle Accademie d'arte di Monaco e di Vienna. Quei fermenti di quella linea di rottura che si era imposta con il nascere di movimenti stilistici e tecnici quali l'Impressionismo, il Fauvismo, il Simbolismo ed il Liberty, erano più forti e più vitali e stavano vittoriosamente contrapponendosi alle tendenze dell'ormai concluso secolo romantico.

Il giovane F.F.R. si trovò a contatto con queste nuove inquietudini nascenti. L'Europa per i giovani artisti altoatesini era un fuoco acceso di scintille culturali ed artistiche che confrontava ed opponeva le correnti conservative degli artisti nativi nelle zone alpine, rimaste probabilmente isolate dal nuovo spirito artistico che stava informando il secolo nascente.

Lasciata la capitale dell'Impero Asburgico F.F.R. su consiglio del pittore Franz von Defregger frequenta una scuola privata di disegno, il cui docente era l'artista Ludwig Schmid-Reutte. Qui egli apprende nozioni di anatomia e di disegno dal vero, potendo confrontarsi per la prima volta con modelli reali dal vivo. La sua produzione artistica è formata durante questi mesi in gran parte da ritratti che egli eseguiva generalmente su commissione nelle strade o nelle osterie.

A Salisburgo ebbe modo di perfezionare ulteriormente la propria conoscenza tecnica ancora orientata verso le decorazioni murali. Partecipò qui alla decorazione di una chiesa. A questo proposito egli scrive: «Ebbi modo di constatare che un decoratore di nome Gold, il quale dipingeva figure ad olio, ben interpretava la differenza da me ormai accertata, tra arte e normale artigianato. Fu proprio un suo allievo Kühberger, ad illustrarmi parte del dipinto da lui appreso presso l'Accademia di Vienna. Anche lui come gli studenti delle scuole d'arti private di Monaco (...) contrariamente a noi pittori artigiani, usava disporre piccole parti di colore su una tavoletta di legno, dove poteva intingere direttamente il pennello nei diversi colori, usando pennelli piatti anziché rotondi, questi pittori davano all'inizio una prima mano di colore in modo superficiale sul quale ne veniva posto un altro strato in modo più denso ed uniforme, quindi ritoccavano il tutto nelle parti più delicate, cosa che non avevo mai visto fare prima di allora (...). Potevo osservare non solo i colori complementari delle pareti, ma anche le molteplici gradazioni di colori che gli artisti apportavano alle raffigurazioni. Noi eravamo soliti usare invece una miscela di colori morti prelevata da barattoli (...). Vedendo il loro sistema, pensavo di

aver già imparato molto, essendo stato particolarmente colpito dall'effetto plastico, dinamico delle figure. Naturalmente, parlando con il giovane studente che lavorava con me, venni a sapere che tale tecnica veniva usata in altri modi nella pittura profana: paesaggi, ritratti, ecc.»¹¹. Le sue osservazioni si concludono con il proposito di seguire un'adeguata preparazione scolastica che avrebbe potuto dare alle sue costanti domande una risposta chiara e definitiva. Ma il rapporto del nostro Autore con l'apparato scolastico tradizionale non si distingueva certamente per mero conformismo, e le sue affermazioni al riguardo riescono percorse da una polemica nemmeno tanto velata. Per F.F.R. un giovane artista deve sì imparare da un maestro, ma non per questo è tenuto a lasciarsi passivamente plasmare dalla più autorevole personalità. Il compito del maestro consiste infatti nella trasmissione di un indispensabile bagaglio di conoscenze teoriche: dall'acquisizione

¹¹ Dall'Autobiografia: cap. XX, p. 136.

«Bei den zwei Kunstmalern konnte ich da nun wiederum sehen, daß sie, wie die Malerschüler in der Privatschule des Herrn Kunstmalers Ludwig Schmid-Reutte in München die Farben in keinen Töpfchen wie wir Zimmer- und Dekorationsmaler, sondern dieselbe auf einer Holzplatte, die Palette genannt wird, nur so klebschaftlose der Reihe nach nebeneinander hatten und malend mit dem Pinsel bald in einem, bald in anderen Farbpatzen tauchten, daß sie die Pinsel nicht rund, sondern flach halten; sie ferner, im Malen sich zuerst eine sogenannte Anlegung in nur oberflächlicher Art vor machten, worauf sie dann erst richtig darauf malten, und nachher noch einmal darüber gingen, um das Bild vollkommen zu vollenden, daß ich glaubte mir recht gut merken zu sollen, wenn auch ich, einmal so etwas zu machen dazu kommen werde, daß ich noch gar nie gesehen hatte. Auch konnte ich da, nicht nur die verschiedenen Gegenstandsfarben der Gewänder u.s.w. sehen, sondern auch die so vielfach schönen Farbentöne, die sie namentlich in Fleischteile malen im Bilde brachten wahrnehmen, anstatt nur der so tu gemischten Töne aus Töpfen und so auch die plastische Wirkung in den Bildern mußte ich da bewundern, so daß ich da schon damit viel gelernt zu haben glaubte (...). Auch konnte ich da, nicht nur die verschiedenen Gegenstandsfarben der Gewänder u.s.w. sehen, sondern auch die so vielfach schönen Farbentöne die sie namentlich in Fleischteile malen im Bilde brachten wahrnehmen, anstatt nur der so totgemischten Töne aus Töpfen und so auch die plastische Wirkung in den Bildern mußte ich da bewundern, so daß ich da schon damit viel gelernt zu haben glaubte. (...) auch so ein Künstler noch zu werden, doch weniger so von Heiligen Bildern sondern anderer idealer Art die mehr mit der Natur zu tun hat wie ich auch Anderes in München, in Wien und anderswo bereits schon zu sehen bekommen hatte.»

"della prospettiva" al recupero "di tonalità e colori da vero artista". All'incontro la formazione di una propria visione del mondo e della propria tecnica stilistica, spetta per intero all'allievo.

La lettura di alcuni passi del suo diario può chiarire ulteriormente l'impostazione di F.F.R. e le temere che si trovava a dover superare nella prospettiva di una regolare frequenza di un corso di studi. Il metodo educativo e tecnico del maestro dà al giovane artista dei limiti, limiti propri del maestro stesso:

«... nelle nostre scuole statali d'arte (...) il giovane studente viene influenzato dal metodo educativo del professore, viene istruito seguendo metodi collettivi, dove non solo vengono ostacolati i suoi primi passi, ma anche la sua crescita individuale. Tutta la sua carica artistica andrebbe perduta, creando un prototipo di pittura fisso, ribadendo così un metodo di insegnamento sbagliato o perlomeno schematizzato»¹².

Per F.F.R. vera e unica maestra nell'arte è la Natura: essa dà all'artista la possibilità di misurarsi liberamente con il mondo e con la propria vita. Il messaggio che la Natura contiene è un messaggio percepibile che va trasformato e definito attraverso la propria ed individuale tecnica.

Rizzi critica e ammonisce i professori che correggono tecnicamente i loro allievi. Infatti la libertà di approfondire la tecnica porta alla formazione di una libera creazione interpretativa, che distingue ogni personalità e dignità artistica. Afferma esplicitamente: «La tecnica dovrebbe essere considerata e valutata come una ricerca assolutamente individuale»¹³.

Stando alla teorizzazione del pittore ladino, se nell'artigianato la tecnica è necessaria e indispensabile, una simile disposizione non deve invece interessare l'arte.

Durante l'estate del 1897 è documentata la presenza del Rizzi nella decorazione in stile barocco della chiesetta di San Giovanni Nepomuceno al Monte presso Kleinkuchelbad, non lontano da Praga. Allo stesso periodo risalgono le opere spedite all'Accademia di Monaco con la richiesta di iscrizione, che riuscirà successivamente accettata.

¹² Cfr. documento n. 3a in *Appendice*.

¹³ Cfr. *ibidem*.

Per quanto concerne Kleinkuchelbad, si tratta degli ultimi dipinti sacri da lui portati a termine in una chiesa, anche se più tardi nel 1904 interverrà nella decorazione della cappella di San Osvaldo presso Castelrotto, dove si limiterà a dei semplici motivi floreali di stampo neogotico senza l'inserimento di figure umane.

Nell'autunno dello stesso anno avrà finalmente modo di frequentare, sebbene saltuariamente, l'Accademia bavarese. Nelle aule delle accademie di Monaco e di Vienna che venivano frequentate dai giovani artisti sudtirolesi e ladini alla ricerca di un ulteriore approfondimento, si insegna ancora una pittura di genere, l'arte ufficiale da "atelier" caratterizzata da stilemi ormai tradizionali. Le nuove correnti artistiche si formeranno infatti al di fuori di queste istituzioni. Di conseguenza molte giovani promesse formatesi in questi crocevia europei contraddistinti da molteplici intrecci artistici e filosofici, assunsero spesso negli anni successivi delle posizioni "comode" e di compromesso.

Nel 1904 F.F.R. si trasferisce a St. Michael - Steiermark, dove raggiunge il fratello. Quest'ultimo, apprezzandone la maestria e le capacità pittoriche, gli propone di creare una ditta di pittori-decoratori di chiese, "Kirchenmaler". È una tappa importante della Autobiografia. Infatti in queste righe F.F.R. spiega ciò che a suo avviso è indispensabile alla realizzazione della pittura sacra e i motivi che stanno alla base dell'ispirazione delle opere da concepirsi in accordo con lo spirito interiore. I ricordi biografici precisano questa sua posizione ormai in contrapposizione con il desiderio giovanile di diventare un artista, dipingere cioè chiese ed affreschi come quelli di Franz Plattner conservati nella chiesa di San Genesio.

«Vista la grande richiesta non era una cattiva idea, però anche qui si affacciavano dei problemi: "Caro fratello - dissi - sebbene noi fossimo stati cresciuti ed educati nella fede cattolica non sono più un fervido credente e per me le rappresentazioni di santi in contemplazione non avrebbero più senso, così come il passare da ipocrita e bigotto di fronte al parroco e alla comunità"»¹⁴.

Da quanto possiamo dedurre da queste frasi i pittori di chiese, i "Kirchenmaler" di allora non seguivano tanto la propria vocazione interiore, sebbene questa secondo F.F.R. fosse fondamentale, ma rea-

¹⁴ Cfr. documento n. 3b in *Appendice*.

lizzavano la loro opera assecondando la committenza ecclesiastica. Chiaramente una situazione del genere non era concepibile nel campo dell'arte, per la personalità certo non semplice di quest'uomo. Riesce evidente che in queste rappresentazioni sacre un artista non poteva esprimersi liberamente e poneva l'arte in un ruolo subalterno.

Sullo spegnersi del secolo, nella vita artistica sudtirolese si potevano trovare ancora delle posizioni retrospettive e storicizzanti, rispetto alle zone più interne dell'Europa. Siamo agli inizi del secolo XX, tutto il continente è un crogiuolo di innovazioni artistiche e filosofiche. Ciò però non sembra toccare il gruppo di pittori che a Bressanone si era raccolto attorno alla figura dell'acquarelista Ferdinand Gott. L'attività pittorica della "confraternita di Luka", il nome con il quale si voleva identificare, mirava ad un recupero globale delle tecniche pittoriche degli antichi maestri; il tema preferito era il paesaggio, nell'interpretazione di un estremo, idealizzato romanticismo. Seguendo l'esempio del noto pittore alpestre J.A. Koch, la natura d'alta montagna doveva costituire un modello per eccellenza, con motivi di grande suggestione¹⁵.

È in questa Confraternita che si trovano i primi tentativi nella zona trentino-tirolese di una pittura "en plein air" che già negli anni Ottanta dalla Francia era giunta nell'area germanica.

Non sappiamo nulla finora di possibili contatti da parte di F.F.R. con questa Confraternita di Luka. Nel primo decennio del secolo XX F.F.R. lavorò a Bressanone a più riprese: nel 1905 vi si stabilisce per un periodo di due mesi, da aprile a giugno; in questa occasione conoscerà pure la sua futura sposa. Nel 1906 vi soggiorna a partire dal mese di marzo e intervallando tale permanenza con alcuni spostamenti nelle zone limitrofe, fino al successivo 1907. Nell'estate del 1909 si stabilisce con la famiglia a Bressanone, dove vi rimarrà fino al 1912. A Bressanone dipingerà alcune vedute della città. Nel corpus pittorico di F.F.R. a noi noto troviamo un esempio che potrebbe testimoniare le influenze impressionistiche, sia nella tecnica che nella scelta del soggetto, che stavano allora dilagando a poco a poco nell'ambiente sudtirolese. (Vedi tavola n. 2).

Anche Bressanone come ormai tutto l'Alto Adige cominciava a caricarsi delle ripercussioni artistiche maggiori e minori da ricondurre

¹⁵ Kreuzer-Eccoel F., *Zur künstlerischen Situation Südtirol um die Jahrhundertwende* in AA.VV., *op. cit.*, p. 52.

alle varie "correnti" europee. Ci riferiamo all'arrivo definitivo delle tematiche impressionistiche, alla creazione della Confraternita di Luka, così come all'imporsi delle "Secessioni di Monaco e di Vienna".

La Confraternita di Luka certamente caratterizzò parte dell'ambiente artistico brissinense arrivando forse ad influenzare in parte anche il Nostro. Ufficialmente però egli rimase senza ombra di dubbio al di fuori di questa corrente artistica, senza aderirvi esplicitamente.

I primi tentativi che spingono l'artista verso questa visione "en plein air" della natura, coincidono per l'appunto con il 1905.

I tempi ormai esigevano una visione realistica della natura, vissuta approfondendo gli aspetti della Luce e del Colore. Nell'ambiente tirolese l'opera del pittore Franz von Defregger evidenziò in parte queste ricerche, benché egli fosse rimasto legato come già si è visto alla pittura di genere e dello storicismo.

Non dobbiamo scordare il successo che stava riscuotendo l'opera pittorica di Giovanni Segantini, morto nel 1899. Egli era già diventato un sicuro punto di riferimento presso quegli artisti che miravano a tuffarsi nella propria individuale visione del mondo e della natura.

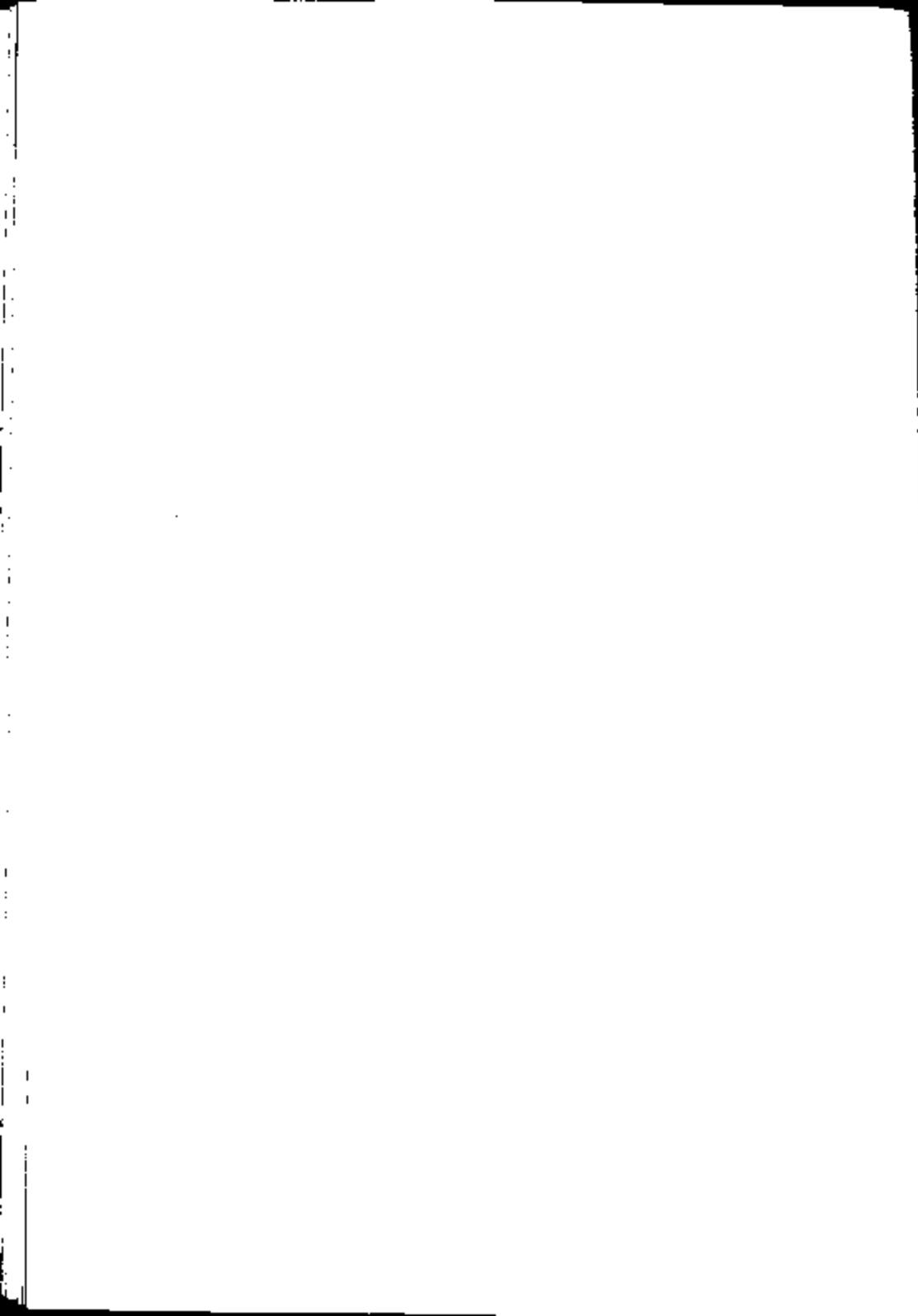
Un importante significato va attribuito a Albin Egger-Lienz che, con la sua personalità influente, indirizzò molti giovani talenti artistici sudtirolesi verso le prospettive europee del nuovo secolo. Per i giovani sudtirolesi Egger-Lienz divenne ben presto una specie di padre carismatico. Anche F.F.R. si trovò nell'estate del 1911 ad esporre in una mostra collettiva assieme al pittore austriaco. Se al tempo dell'Accademia Egger-Lienz era ammirato da F.F.R., ora questi ne resta deluso, trovandolo troppo rivoluzionario rivolto com'era a forme di pre-Expressionismo per lui troppo discordanti dalla tradizione. Egger tentò di indicare delle soluzioni per il superamento dello Jugendstil e dell'Impressionismo suggerendo degli assetamenti che in qualche misura potessero essere recuperati all'interno di un ambiente informato pesantemente dalla tradizione¹⁶.

Le ripercussioni di un'Europa uscita dal secolo romantico si manifestavano con ardite soluzioni ormai anche nell'area trentino-tirolese. È il periodo durante il quale F.F.R. aspira a misurarsi con i suoi "Monti Pallidi", quasi ormai del tutto sottratti dalle lontane (ma non troppo) descrizioni romantiche. I tempi artistici ormai chiamavano i

¹⁶ Kreuzer-Eccel E., *Ivi*, p. 59.

pittori a misurarsi con le atmosfere magiche, a rappresentare una natura pura e libera da mistificazioni. Le poetiche romantiche sorte attorno al mito delle Dolomiti erano però state abbondantemente mediate ed assorbite in valle e riuscivano ancora vitali.

In questo dinamico contesto dobbiamo introdurre il ritorno in Fassa del nostro Artista che ebbe modo, di lì a poco, di cimentarsi con un genere pittorico al quale da tempo ambiva: la rappresentazione del paesaggio alpestre. Ma su questa tematica svilupperemo in seguito un intero capitolo.



CAPITOLO III

LA PRODUZIONE ARTISTICA

La poetica pittorica: il ritratto

La produzione artistica di F.F.R. ha trovato uno stretto rapporto di complicità con quel fenomeno artistico europeo, che nei primi decenni del Novecento si manifesta con l'esigenza del "ritorno all'Ordine". È questo un atto di negazione e di sfida, che pone il pittore ladino in posizioni polemiche riguardo alle Avanguardie, ma che nel contempo maturerà e farà emergere la natura e l'originalità dell'artista.

Dopo la fine della guerra, nel clima culturale europeo, si avverte un desiderio di recupero dell'ordine. Il movimento più fiorente in Italia che incarna questi ideali si raggruppa attorno alla rivista "La Ronda" del 1919¹.

La Ronda inizia subito la sua polemica mettendo in luce quanto di confuso e di velleitario stessero proponendo i Futuristi². La rivista assieme ad un altro movimento italiano, quello del "900" sembra porsi in contrapposizione alla eccessiva deviazione operata dalle Avanguardie dai canoni "tradizionali" dell'arte. La Ronda più che proporre, grida un ritorno al rispetto per i valori stilistici e retorici tradizionali, per la "restaurazione" dell'ordine logico-sintattico, dell'equilibrio della composizione. Anche per F.F.R. le Avanguardie e la cultura sociale di massa stanno rappresentando ormai un momento di forte crisi, poiché evitano qualsiasi compromesso con il "lineare" progresso delle arti.

Il terreno culturale ed ideologico dell'Europa sta cambiando, forse è già cambiato, ed ora si sta solamente trasformando, esprimendosi in un continuo sorgere ed incrociarsi di poetiche artistiche, letterarie e visive. Inevitabile quindi la presenza di correnti conservatrici di opposizione e contrapposizione alle "nuove" tematiche europee. Per entrambe le posizioni la ricerca di una nuova oggettività, di nuove forme espressive della realtà, diventa quesito d'importanza vitale per la rap-

¹ Flora F., *Storia della Letteratura Italiana*, Verona 1972, p. 645.

² Guglielmino S., *Guida al Novecento*, Milano 1971, p. 1/186.

presentazione della nuova Europa. La Ronda stessa non rifiuta l'idea che l'Ordine possa servire per andare al di là del puro realismo, infatti il suo sviluppo si orienterà verso la cosiddetta "Prosa d'arte", cioè verso una *narrazione* con elementi e toni lirici.

L'animatore Vincenzo Cardarelli propone come direzione ed esempio il magistero formale della prosa di Leopardi. La stessa situazione italiana degli anni 1919-22 trova profondi legami con quella precedente la guerra, anzi in essa era già stata incubata e preparata.

«Questo ritorno alla lezione dei classici – commenta Salvatore Guglielmino – è d'altra parte negli anni Venti un fatto europeo, una sorta di difesa contro l'irrazionalismo degli ultimi decenni»¹.

È il periodo in cui Stravinsky incomincia a soggiogare il proprio impeto ammirando l'equilibrio formale dei grandi compositori del Seicento e del Settecento. La stessa *Neue Sachlichkeit* è un ritorno alla vecchia oggettività, come scrive Ladislao Mittner, ormai troppo ignorata dagli espressionisti verso il *pathos* dei quali essa manifesta un esplicito rifiuto².

Il "ritorno all'Ordine" si prefigge un recupero della "tecnica", della "retorica" per non perdere ciò che la cultura può offrire per eventuali nuovi sviluppi artistici. Si propone quindi un'idea di continuità nell'arte, priva di quelle violente censure che imponevano le Avanguardie.

Nel 1921 F.F.R. si chiede che cosa ne verrebbe se «nelle scienze della natura e nei rami tecnici di medesima maniera le leggi della natura venissero disprezzate e se tutto quello che nel corso dei secoli fu scoperto con enorme fatica, in un subito venisse annullato, gettato via, negato?»³.

F.F.R. contesta la nuova direzione che l'arte delle Avanguardie assume nella dimenticanza delle teorie e delle tecniche da secoli cercate, talvolta con lunghe difficoltà. Benché il nostro artista possieda delle evidenti inclinazioni verso questo ritorno – ma forse più propriamente proseguimento dell'ordine – non lo si può inserire in un movimento ben definito. F.F.R. infatti, esclude qualsiasi legame con i più importanti movimenti culturali europei, dal "'900" di Bontempelli alla *Neue Sachlichkeit* tedesca.

¹ Guglielmino S., *ivi*, p. 1-187.

² Mittner L., *L'Espressionismo*, Roma 1975, p. 120.

³ Cfr. documento n. 2 in *Appendice*.

«Di uno sviluppo nell'arte e dei segni più elevati, cioè di un progresso in avanti, diretto in su da alcune decennie non si può più parlare, dopodiché sul campo degli arti una caccia nuova è apparsa rapidissimamente, la quale a salti strani correva dietro a nuove forme d'espressione e sempre più forte e quasi del peggio un sistema cacciava l'altro come in un turbine»⁶.

F.F.R. si mantiene per tutta la sua vita di artista fedele al proprio ideale, un'ideale che si ritroverà sempre e solamente nella Natura, come fonte eterna e vera di ispirazione. Sempre nel suo manoscritto si trova un appunto alquanto polemico nei confronti della falsificazione secondo lui operata dalle Avanguardie nella verità artistica: «Nella nostra epoca, a mio modo di vedere, nell'arte rappresentativa, si fa molto più di politica, che non si lavorasse onestamente e con amore per l'arte stessa, quanta energia viene consumata senza frutto, e quello che è di peggio, ancora, quanta forza che dovrebbe servire per il risanamento per il lavoro artistico viene spesa per amareggiarsi vicendevolmente! Ed ecco si vede quanto del male porta il fanatismo in tutte le cose elevate!»⁷.

Un elemento che risulta di primissima importanza, analizzando il pensiero di F.F.R., è che egli considera la pittura come espressione suprema d'arte. Oltre a porsi in aperto contrasto con le Avanguardie, egli evita inoltre, qualsiasi possibilità di alienazione nell'arte, sia quando essa assume il ruolo di decorazione, così come quando essa assume qualsiasi altro "ruolo": l'arte non deve avere "ruoli".

L'arte secondo F.F.R. deve essere dettata dal sentimento dell'artista, e non da funzioni decorative o didattiche che essa può assumere. È lo stesso periodo in cui la "Giovane Vienna" vede il sorgere e l'affermarsi di Karl Kraus (1874-1936), il feroce ed intransigente critico dei falsi, o almeno ambigui, valori della Vienna "fin de siècle".

Le due personalità, sebbene molto diverse nella loro formazione e nella loro cultura, sembrano assumere entrambe il ruolo di profeta rinnovatore. La "Verità" di Kraus in F.F.R. è la "Natura". Se in Kraus è la Parola che è in se stessa Verità, in F.F.R. è il Segno pittorico che deve esprimere la verità della Natura.

⁶ Cfr. *ibidem*.

⁷ Cfr. *ibidem*.

Il polemistà viennese nella rivista "Die Fackel" (la Fiaccola) da lui diretta, quasi senza collaboratori, a partire dal 1899, grida con una furia da profeta invasato dal demone della Verità che bisogna discutere e ancora ridiscutere tutti i gusti e valori che il Decadentismo estetizzante aveva oramai accettato senza alcun tentativo di censura ⁹.

Egli proclama che bisogna vivere soltanto per attaccare e distruggere tutti i falsi valori che dominano la vita artistica, culturale e morale, ma soprattutto politica. Karl Kraus è comunque un vindice, se non della verità, della vera parola, della parola univoca e spoglia dai doppi sensi. Egli condanna qualsiasi forma di "vendita" della parola, la parola deve essere verità inesorabile, l'essenza delle cose.

La natura «nelle sue forme e colori creatrici ed apparizioni d'armonia» rappresenta per F.F.R. «l'essenza, il vero essere dell'arte» ¹⁰.

La pittura, il segno, per F.F.R. divengono così verità eterne, forme della Natura, egli stesso scrive: «Questa verità eterna della natura io la amo nella mia maniera libera e personale, che mi è dato individualmente di poter vedere nella natura - non conforme a qualche metodo scolastico - e non mi stanco di preferirla con tutta la forza creatrice della mia onesta persuasione di artista, alla quale tanto ci tengo che fossi disposto abbandonare questo principio per passare sulle orme tradizionali delle cosiddette "correnti" ed altrettanti, nuovi movimenti artistici che i nostri tempi recenti, degenerati pure su tutti gli altri campi della vita culturale, ci hanno portato» ¹¹. Questa significativa frase ci fa scorgere ancora una volta il carattere polemico e complicato dell'artista.

Il rifiuto dei metodi scolastici, come già abbiamo accennato nella sua formazione artistica, ed il rifiuto di aderire alle cosiddette "correnti" fanno emergere ancora una volta un'unica verità per l'Artista, quella della Natura. Nel documento 3a in Appendice si trova scritto: «Io avrei potuto realmente, senza alcun insegnante, semplicemente solo, osservare, sentire e studiare la natura, e darmi privatamente quel bagaglio tecnico indispensabile per poter diventare un Artista» ¹¹.

⁹ Mittner I., *Storia della Letteratura Tedesca*, Torino 1971, p. 1022.

¹⁰ Cfr. documento n. 2 in *Appendice*.

¹¹ Cfr. *ibidem*.

¹² Cfr. documento 3a in *Appendice*.

Kraus trova la salvezza e la salute del mondo nella parola genuina. F.F.R. vede la salvezza dell'arte e di qualsiasi artista nella «eterna verità della natura».

La produzione artistica di F.F.R. si compone soprattutto di ritratti e paesaggi dolomitici.

La formazione ritrattista dell'artista comincia nell'anno 1888 dopo l'esperienza scolastica presso la K.u.K. Staatsgewerbeschule di Innsbruck: F.F.R. esegue il primo ritratto a matita servendosi di una fotografia¹². A questo ne seguirono molti altri, sempre su base di fotografie. Negli anni seguenti, frequentando la scuola del prof. Schmid-Reutte, egli arriva finalmente ad acquisire la conoscenza della copia dal vero¹³. Questa tecnica, come egli la definisce, lo porterà in breve

¹² Dall'Autobiografia: cap. XXII, p. 73:

«Bald ging dann auch die Arbeit zu Ende. Während der kurzen Zeit die ich in Kufstein zubrachte, habe ich zum ersten Mal probiert ein Bildnis eines Mädchens nach einer Photographie naturgroß mit Bleistift zu zeichnen, welches ich dann dem Malermeister gezeigt habe. Es sehend, meinte er: "Ja weich, weich, gut". Einer Frau in der Ortschaft es auch zeigend, sagte sie: "Es ist die Theres (Theresia), so daß ich mir da denken könnte: zu erkennen, wer es sei es einmal".

«Ben presto il lavoro presso i contadini ebbe fine. Durante il tempo che trascorsi a Kufstein, provai per la prima volta a disegnare a matita il ritratto di una ragazza avvalendomi di una sua fotografia. Quando lo feci vedere al mio superiore, disse: "Sì, è tenero, hai fatto un buon lavoro". Anche una signora del villaggio dopo aver visto il mio disegno esclamò: "Ma questa è Teresa", così che potci pensare: "bene, è stata riconosciuta, significa che l'ho ritratta discretamente".

¹³ Dall'Autobiografia: cap. XVIII, p. 124:

«In der Schule des Herrn Malers Schmid-Reutte, kam ich nun zum Naturstudium der Figur. Das war einmal eine gänzlich andere Sache. Da dachte ich mir bald: "Wie gut wäre es an der K.K. Staatsgewerbeschule in Innsbruck gewesen anstatt der so vielen überflüssigen theoretischen Fächer für eine Gewerbeschule also für Handwerker handwerklichfachliches in eingehende praktischer Weise zu lehren, so für Maler auch ein nach der Natur Zeichnen und dann auch weit mehr in praktischer Weise zu malen, als im Malern schließlich so wenig Übung machen zu können, um dann aus der Schule treuend, im gewählten Fache eigentlich so viel wie nichts gelernt, schließlich als in Wahrheit Nichtkonnender zum Berufsgewerbe übergehen zu müssen (...). Gleich die erste Kohlezeichnung, die ich fertige, brachte ich Herrn Professor von Defregger zur Ansicht, die er als sehr gut sein ließ, sagend die Zeichnung sehe dem Modell sogar gut ähnlich, weil an derselben erkannte er sogleich die sogenannte "alte Dachauerin".

«Nella scuola del prof. Schmid-Reutte arrivai finalmente allo studio della tecnica chiamata "copia dal vero". Era questa tutta un'altra cosa. Pensai subito: "Come sarebbe stato meglio se alla scuola professionale statale di Innsbruck avessi potuto fare disegno pratico e non tanta teoria professionale che poi non portava a nessun risultato artigianale, tantomeno artistico (...). Appena ebbi terminato il primo disegno a carboncino lo portai al prof. von Defregger, il quale lo trovò assai di buona fattura. Disse che il disegno era molto simile al modello e lo riconobbe subito come "la vecchia donna di Dachau".

tempo a divenire ritrattista vero e proprio: «... io sono molto contento – scrive – di questo mese di “studio dal vero”, poiché la maggior parte del tempo erano a nostra disposizione modelle per lo studio del nudo, cosicché ho appreso a raffigurare le forze e le linee autentiche e non come prima dalle sole fotografie»¹⁴.

Le “forze e le linee autentiche” nella copia dal vero serviranno a F.F.R. per fare emergere nell’opera tutti i contenuti psicologici, culturali e sociali propri del soggetto, inserito in un ben determinato periodo storico. Infatti nella carrellata ritrattistica dell’opera dell’artista lassano si scorge una società non più ancorata totalmente a schemi culturali propri di una valle chiusa, ma si notano elementi culturali provenienti dall’afflusso sempre più consistente di villeggianti verso le Dolomiti. Le pose, lo sguardo, il voler apparire dei soggetti, e altri molteplici messaggi legano il soggetto al proprio ambiente nella trasformazione globale che esso sta subendo.

¹⁴ Dall’Autobiografia: cap. XVIII, p. 124:

«Ich aber dachte mir: “Ich bin froh, daß ich somit ein Monat Naturstudium- denn wir hatten meistens Aktmodell- genießen konnte. daß ich es auch zu verwerten wissen werde um nun weniger mehr nach Fotos noch zu zeichnen. (...)”».

Dall’Autobiografia: cap. XIX, p. 125:

«So arbeitete ich nun wieder beim Bruder. Da im Winter in der Zimmermalerei nicht viel zu machen war, so zeichnete ich da Bildnisse, aber nun schon möglichst nach der Natur. Das erste war einmal unsere Hausfrau, die mir da bereitwilligst Modell saß, und so auch Andere, weil sie begriffen, daß sie da besser werden konnten, als nach einem Foto. Da der Bruder im Jenbach bereits schon ziemliche Bekanntschaft hatte, so trieb er da mehrere solche Arbeiten für mich auf, so daß wir da, bei unserer gewohnten Bescheidenheit, den Winter glimpflich verbringen und wir da auch die 21 Mark dem Herrn Ludwig Schmid-Reutte nach Munchen absenden konnten. Dann, im März, konnte man bereits auch mit anderen Arbeiten der Zimmer- und Schriftenmalerei schon etwas beginnen».

«Così lavorai di nuovo con mio fratello. Poiché in inverno non avevamo molto lavoro nella decorazione delle camere, cominciai a disegnare ritratti, questa volta però dal vero, ripetendo direttamente il soggetto in modo naturale. La mia prima “modella” fu la nostra padrona di casa che si prestava volentieri a cui seguirono poi molte altre raffigurazioni. La gente capiva che ad essere ritratta dal vero poteva venir valorizzata ancora più che nelle fotografie. Poiché mio fratello a Jenbach aveva ormai molte conoscenze, mi trovò molto lavoro e fu così possibile sistemare in parte la nostra sempre precaria situazione economica»...

Quello del ritratto è un problema molto più delicato e profondo di quanto potrebbe sembrare, poiché nella creazione dell'opera rientrano dei fattori con valori di diversa natura e provenienza. Innanzitutto il problema della committenza, che si manifesta nella scelta stessa della tecnica, richiesta esplicitamente dai soggetti, o adattata ai soggetti dall'Artista. Le persone che egli ritrae non sono mai anonime, come ad esempio stava succedendo nella pittura espressionistica, ma dotate sempre di un preciso e chiaro contenuto psicologico. Ciò comunque non toglie che alcuni soggetti ritratti posseggano "più nome", in base alla loro posizione sociale, di altri che sono magari semplici, ma comunque mai anonimi contadini. Si potrebbe, a questo punto, limitare l'interpretazione ad un fatto prettamente tecnico, pensando di associare la produzione ad olio a soggetti benestanti mentre quella a matita e gessetto a soggetti più umili.

Si hanno però anche alcune opere ad olio, che ritraggono i semplici contadini, vestiti da signori e in posizioni fisiche inusuali per loro. Non possiamo abbinare per ciò le tecniche a matita, a carboncino o a sanguigna, esclusivamente ad una classe sociale ben definita. Del resto il costo, chiaramente maggiore di un olio rispetto ad un carboncino, impone un sacrificio da parte del contadino per farsi ritrarre, ma ciò lo fa ricordare alle generazioni future come un nobile, un signore. La povertà economica non è presente infatti nei quadri dei contadini. Van Gogh in una lettera inviata al fratello scrive: «Chi preferisce vedere i contadini col vestito della domenica faccia pure come vuole. Personalmente sono convinto che i risultati migliori si ottengano dipingendoli in tutta la loro rozzezza piuttosto che dando loro un aspetto convenzionalmente aggraziato (...). Penso che sia sbagliato dare una levigatezza convenzionale ad un dipinto contadino ...»¹⁵.

Si veda la tavola n. 6 del 1925 ca. Il ritratto rispecchia chiaramente l'idea della posizione sociale dei soggetti. La posa assunta dai due personaggi non è comoda, non è naturale, ma creata e costruita. Non si scorge né naturalezza né verità: infatti i due coniugi, pur nella loro tentata scioltezza, risultano tesi, sembrano faticare ad assumere il tono della posa: non è il loro modo quotidiano e naturale.

¹⁵ Lettera 404. Archivio Rijksmuseum Vincent Van Gogh di Amsterdam. Da: *Vincent* (guida al Rijksmuseum - Amsterdam), Edizione italiana 1989, p. 46-58.

Stessa cosa si veda per l'opera tavola n. 12. Si confronti invece il ritratto del medico condotto di Predazzo, dott. Emilio Minghetti, tavola n. 7. In quest'opera alla tensione riscontrata nelle tavole n. 6 e n. 12 si contrappone la scioltezza e l'impassibilità del soggetto. Finalmente quest'opera ritrae il personaggio con tutti i connotati della classe sociale di appartenenza.

Interessante è il fatto che nel genere del ritratto si esplica il "dover essere" della pittura di F.F.R. rispondente all'imperativo del "ritorno all'Ordine", con il quale si impone la norma all'azione artistica. Il "dover essere" dell'artista (forse manifestatosi a livello inconscio), risulta tanto più messo a fuoco quanto più la committenza è decisa, e quindi quanto più l'adozione della "tecnica" è imperativa. Ciò potrebbe giustificare la difficoltà da parte di F.F.R. nel riuscire a cogliere il SENSO di quei contadini in quella posa artificiale e inusuale.

È invece degli anni 1942 ca. il ritratto della moglie dell'artista. In quest'opera seppur tardiva, tavola n. 9, si esplica effettivamente la libertà dell'artista nella visione e nella rappresentazione del carattere forte, anche se chiaramente domestico della donna nella sua pazienza e serenità estreme. La differenza sta anche nella mancata funzione del ritratto per il soggetto, in quanto tale opera non vuole e non deve ricordare una persona, ma proporre un esempio, un modello, una figura senza posa.

Un problema a parte, sembra invece scaturire dalla tavola n. 1 rappresentante una ragazza coricata su di un divano, e da altre tre opere simili. Questa raccolta sembra presentare un manierismo che può essere ricondotto agli studi stilistici e tecnici fatti da Manet, Monet e Renoir alcuni decenni prima in alcune loro opere. F.F.R. conosce artisticamente gli impressionisti, sembra infatti che nei dipinti appartenenti alla sopracitata raccolta ne abbia recepito in certo modo il soggetto, rifiutando comunque lo sviluppo tecnico.

Renoir durante il suo periodo impressionistico dal 1872 al 1882 ca. studiò, come del resto Monet, la rappresentazione poetica degli effetti della luce, sia nei nudi che nei ritratti. Ciò lo portò nel 1876, come scrive Fraçois Daulte, «alla mescolanza ottica che consiste nel giustapporre sulla tela piccoli tocchi luminosi, simili a virgole colorate, che si combinano nell'occhio dello spettatore, pur mantenendo il loro potere di vibrazione»¹⁶.

¹⁶ Daulte F., *Renoir*, Milano 1971, p. 30.

Non possiamo certamente parlare di vibrazioni impressionistiche nei ritratti di F.F.R. ma comunque una certa vibrazione è chiaramente riscontrabile soprattutto nei punti di luce. La tavola n. 1 infatti presenta questa tecnica adottata da F.F.R.. La pennellata non è globalmente sfumata, non si pone delicatamente sulle parti in luce, ma sembra quasi incastrata in un sistema cromatico costruito secondo la visione personale dell'Autore. Questa caratteristica si ritrova in queste opere soprattutto nella stesura delle vesti. La pennellata conduce la luce su parti ben definite, cercando di plasmare tutti i voleri plastici, chiari e scuri, delle pieghe. Questo tentativo tecnico risulta comunque mediarsi nella rappresentazione del viso e delle mani. Come vedremo più avanti questa caratteristica pennellata plastica adottata per i rilievi materici delle vesti troverà pieno spazio e piena libertà nella realizzazione dei paesaggi dolomiti.

Se il pennello agile e spirituale di Renoir tenta di dare forma e rilievo agli oggetti tramite dei giusti tocchi, il pennello di F.F.R. guida il colore su di un percorso già definito nei toni scuri, cercando appunto la luce nella purezza stessa del colore.

L'attività di ritrattista non nasce come bisogno di sopravvivenza, benché a volte, leggendo la sua biografia si trovano episodi sparsi in cui un ritratto viene ceduto o realizzato per una «minestra» o «due pezzi di burro». Malgrado questo F.F.R. non tradisce mai il suo «essere artista» che lo porterà ad inserirsi nella poetica del «ritorno all'Ordine», determinando la sua come una scelta culturale in contrapposizione ai movimenti avanguardisti: una scelta antimetropolitana e perciò priva di quella corsa nevrotica così cara ai Futuristi.

L'esperienza bellica

L'attentato di Sarajevo contro Francesco Ferdinando, successore al trono austriaco, nel 1914 fu lo storico avvenimento che segnò l'inizio della Grande Guerra. L'entità stessa del conflitto obbligò i vari stati ad una mobilitazione di risorse umane che mai si era verificata nella storia mondiale. Milioni di uomini dalle città, dalle campagne e dalle montagne, furono gettati nell'inferno di una guerra, la cui violenza distruttiva superò di gran lunga i limiti fino allora raggiunti. Questi fatti sviluppatasi nel contesto delle operazioni belliche ed intorno ad

esse ebbero ripercussioni profonde e sconvolgenti nella vita politica, sociale, economica ed artistica europea ¹⁷.

F.F.R. aveva raggiunto i 46 anni, e superato quindi da tempo l'età della possibile chiamata alle armi. Poco sappiamo della sua carriera militare.

Quando iniziarono le ostilità con l'Italia, il pittore fassano venne arruolato, come egli stesso scrive, nel Battaglione degli Standschützen della sua valle con l'incarico di cancelliere ¹⁸.

Il pittore, conclusa la breve esperienza presso gli Standschützen mobilitati nella zona d'origine, venne invitato in un primo tempo presso Riva sul lago di Garda e più tardi, in seguito ad una sua precisa richiesta, sul fronte dolomitico.

Avvicinando le affermazioni contenute nel suo diario con la sua notevole produzione artistica risalente agli anni del conflitto dobbiamo inoltre ritenere, che dal 1915 al 1917 F.F.R. si fosse dedicato instancabilmente alla raffigurazione di soggetti militari.

I soldati e gli ufficiali che nella vita civile avevano esercitato l'arte della pittura o del disegno, durante la guerra coglievano più volte l'occasione per disegnare così da tenersi in costante esercizio. Questi pittori pur dipingendo o disegnando durante il periodo della mobilitazione non vanno però confusi con i "Kriegsmaler", vale a dire con i pittori di guerra, ufficialmente riconosciuti dal Governo austriaco, che aveva loro riconosciuto dei particolari privilegi.

Subito dopo lo scoppio delle ostilità, già nell'anno 1914, il Comando Supremo dell'Esercito per il tramite del comandante dell'Ufficio Stampa di Guerra, Mag. Gen. Max Ritter von Hoen, personalità di ampio respiro culturale ed artistico, riconobbe infatti che l'arte anche durante la guerra ricopriva un proprio ruolo; da un lato poteva documentare l'andamento delle operazioni, dall'altro poteva illustrare e far conoscere ai contemporanei le spesso incredibili posizioni di vita e di sopravvivenza dei soldati.

¹⁷ Villari R., *Storia contemporanea*, Roma 1981, p. 390.

¹⁸ Nonostante accurate ricerche presso il Tiroler Landesarchiv di Innsbruck non si è ritrovato fino ad oggi alcun documento relativo all'arruolamento all'attività pittorica del Rizzi. Cfr. Popelka L., *Francesco Ferdinando Rizzi "pittore di guerra" sul fronte tirolese*, in: AA.VV. (Leoni D., a cura di), *Francesco Rizzi, opere di guerra*, Vigo di Fassa 1989, p. 9.

Nel 1914 si creò così in Austria-Ungheria un "Gruppo Artistico" aggregato al K.u.K. Kriegspressequartier (Quartiere Generale della stampa di guerra). Una istituzione del genere non si era mai avuta prima di allora e nessun'altra nazione poteva vantare una simile iniziativa. Nella primavera del 1915 la nomina a Kriegsmaler di artisti soggetti agli obblighi militari, divenne una prassi ricorrente e l'istituzione venne consolidata¹⁹.

I criteri per la nomina a Kriegsmaler erano rigorosi e lo divennero sempre più. Ogni pittore di guerra godeva della propria libertà; nella loro attività creativa essi non erano sottoposti a nessuna limitazione, se non quella della propria coscienza artistica. L'unico obbligo a cui dovevano sottostare consisteva nel fatto che per ogni periodo trascorso al fronte erano tenuti ad inviare, di volta in volta, all'Amministrazione Militare, al Centro di raccolta dei quadri, al Museo dell'Esercito o all'Archivio di guerra un determinato numero di opere, di schizzi o di quadri ad olio²⁰.

L'istituzione del K.u.K. Kriegspressequartier non servì unicamente a promuovere l'arte, bensì anche a documentare e rafforzare l'accettazione da parte della popolazione dei sacrifici e delle privazioni che la guerra esigeva dai soldati.

L'eco dell'iniziativa, ampiamente pubblicizzato, raggiunse ben presto anche F.F.R.: «Dal Tiroler Soldaten Zeitung che ricevevamo alla Cancelleria venni a sapere che gli artisti che erano stati chiamati alle armi, a seconda della loro preparazione artistica, potevano diventare pittori di guerra, ed io pensai fra me e me come sarebbe stato bello poter svolgere il mio servizio di guerra come pittore»²¹.

¹⁹ Popelka L., *I Kriegsmaler durante la prima guerra mondiale*, in: AA.VV. (Chais L., a cura di), *op. cit.*, p. 154.

²⁰ Il lavoro dei "Kriegsmaler" si differenziò notevolmente dal lavoro dei disegnatori dei giornali propagandistici. In tutti i paesi in guerra si tentò di produrre patriottismo con le immagini, con le illustrazioni e con opere dove si cercava sempre di esercitare una certa influenza psicologica sulla popolazione. Contro questo insieme di stimoli psicologici rivolti soprattutto a far nascere l'odio contro il nemico, già nel 1914 a Vienna tre associazioni di artisti si unirono in un Comitato degli Artisti figurativi, che pur sostenendo la guerra non intendeva celebrarla: si venne così a formare il "Kriegshilfskomitee". Lo stesso K.u.K. Kriegspressequartier applicò in modo talvolta rigoroso la censura. Cfr. Popelka L., *I Kriegsmaler durante la prima guerra mondiale*, in: AA.VV. (Chais L., a cura di) *op. cit.*, p. 156.

²¹ Rizzi F., *Le mie esperienze più memorabili della I guerra mondiale*, in: AA.VV. (Leoni D., a cura di), *op. cit.*, p. 35-58.

F.F.R. si considerò personalmente "pittore di guerra", dal momento che operava sul fronte, va però detto che fino ad oggi non è stata trovata alcuna sua domanda relativa alla nomina ufficiale di "Kriegsmaler". F.F.R. non richiese mai all'Ufficio Stampa di guerra di essere assunto nel "Kunstgruppe": nessuna documentazione in tal senso risulta depositata presso il Landesarchiv di Innsbruck o il Kriegsarchiv di Vienna. Di conseguenza si presume che l'artista facesse, durante tutto il conflitto, abbia esercitato tale funzione solo a titolo personale. Presso il Kriegsarchiv di Vienna è conservata tuttavia un'interessante lettera inviata dall'Artista stesso all'Ufficio Stampa, dove egli chiede il riconoscimento della propria posizione, nonché alcune indicazioni relative all'assegnazione di un'apposita divisa²².

Tra i compiti dei "Kriegsmaler" vi era anche quello di ritrarre intere serie di soldati decorati. Anche i disegni di F.F.R. da ricondurre a questa esperienza mettono in risalto soprattutto i valori militari e le medaglie al valore. A spingerlo in questa visione eroica, contribuiva lo stesso orgoglio manifestato dai personaggi ritratti: essi infatti si aspettavano che il pittore evidenziasse in modo particolare le loro insegne e le loro medaglie.

All'interno di questa realtà che avvicinava l'ispirazione dell'artista alle aspettative del soggetto, interveniva anche una ragione di tipo psicologico. Infatti ogni decorazione al valor militare significava coraggio ed eroismo. Le onorificenze nello stesso tempo fungevano da grosso stimolo e da incitamento per tutti gli altri.

Le esperienze vissute a Riva del Garda guadagnarono a F.F.R. la fiducia dei superiori; nella sua Autobiografia, dopo che egli ebbe inoltrato la domanda per il trasferimento sul fronte dolomitico, si trova scritto: «Ripartii per le mie care Dolomiti. Giunto in val di Fassa e annunciatomi al General Maggiore dei Tiratori, egli mi tese amichevolmente la mano e mi consegnò contemporaneamente una relazione che aveva ricevuto dal comando di Riva, dove mi si descriveva come un pittore affidabile e capace, sebbene l'impressione che davo fosse quella di persona modesta»²³.

²² Cfr. documento n. I in *Appendice*.

²³ Rizzi F., *Le mie esperienze più memorabili della I guerra mondiale*, in: AA.VV. (Leoni D., a cura di), *op. cit.*, p. 35-58.

La stima ed il successo attribuiti a F.F.R. derivano soprattutto dalla presenza costante dei suoi disegni e schizzi sulla rivista "Tiroler Soldaten Zeitung", allora diretta da Robert Musil. La rivista, infatti, aveva una rubrica fissa intitolata "Unsere Helden" che riportava ogni volta il ritratto di un soldato decorato ²⁴.

Il K.u.K. Kriegspressequartier organizzava regolarmente mostre delle opere dei pittori di guerra. Nell'allestimento di queste esposizioni trovavano accoglienza varie inclinazioni e tendenze artistiche e non mancavano le provocazioni dell'Avanguardia. Una conferma in ordine a questo atteggiamento la si ebbe nella mostra del '16 a Vienna, quando un intero settore venne riservato alla "Associazione degli Artisti Austriaci" tra cui figuravano Egon Schiele, Anton Kalig, Albert Paris Gütersloh e Anton Faistauer ²⁵.

Le iniziative promosse dal K.u.K. Kriegspressequartier raggiunsero ben presto tutte le maggiori città d'Europa, Praga, Trieste, Innsbruck, Graz, Bregenz, Bolzano e dal '16 Berlino, Monaco, Stoccarda, Dresda, Lipsia, Amsterdam.

In due di queste occasioni il nostro Artista ebbe modo di farsi conoscere da una più ampia cerchia di pubblico. Egli espose infatti i suoi disegni all'Accademia di Vienna ed a Innsbruck. A tal proposito egli scrive: «Arrivato lì mi fece uno strano effetto varcare la soglia dell'Accademia di Vienna non come uno che chiede di essere ammesso da allievo ma come artista che espone presso la stessa. Il trattamento infatti fu del tutto diverso, perché mostrando le mie opere ricevetti gli onori della Collegialità. Anche per vedere la mostra di Innsbruck ricevetti il lasciapassare come espositore» ²⁶.

Il grande "corpus" dell'artista creato tra il '15 ed il '17 è composto in prevalenza da ritratti di soldati, benché F.F.R. si sentisse attratto maggiormente dalle scene che rispecchiavano un senso di silenzio e di quiete. In rapporto a questo suo ambito di ispirazione ci rimangono alcune opere, tra cui un'opera simbolica che può servire da esempio

²⁴ Popelka L., *Francesco Ferdinando Rizzi "pittore di guerra" sul fronte tirolese*, in: AA.VV. (Leoni D., a cura di), *op. cit.*, p. 14.

²⁵ Popelka L., *I Kriegsmaler durante la I guerra mondiale*, in: AA.VV. (Chiais L., a cura di), *op. cit.*, p. 154.

²⁶ Rizzi F., *Le mie esperienze più memorabili della I guerra mondiale*, in: AA.VV. (Leoni D., a cura di), *op. cit.*, p. 35-58.

per i molti altri disegni andati dispersi; si tratta del quadro "Natura morta da campo". Non possiamo disporre dell'intera produzione di questo arco di tempo, pensiamo infatti che soprattutto il genere di soggetto dove si vedeva questa ricerca della natura, dell'ordine, del silenzio e di situazioni statiche, trovò più successo e più acquirenti una volta conclusa la guerra, rispetto ai ritratti destinati comprensibilmente ad una cerchia di interessati più ristretta.

L'artista nel caos della guerra, nel disordine che dilagava nel mondo a poco a poco sceglie nuovamente la rappresentazione dell'Ordine delle cose, che forse durante questo lasso di tempo è solo finzione. La guerra infatti sconvolse l'ordine del mondo in un disordine bellico. Diego Leonì contrappone in un "confronto impossibile" l'atteggiamento artistico del Rizzi a quello di un pittore-soldato contemporaneo che combatteva al di là di quella trincea, dalla parte opposta del fronte, vale a dire F.T. Marinetti²⁷. Entrambi hanno di fronte lo stesso destino, entrambi saranno i testimoni veri della guerra. Se questo destino li accomuna, ciò non avviene per la rappresentazione e la scelta della propria arte. F.F.R. infatti cerca inesorabilmente la quiete, la serenità dell'ordine naturale delle cose, una ricerca anche in quei luoghi dell'«eterna verità della natura». Uno sforzo degno di grande coraggio, cercare nell'inferno di una guerra la pace, nel disordine l'ordine. Marinetti ci ha lasciato altrettanti schizzi della sua esperienza bellica, in tutti regna il disordine, la realtà delle cose. L'ideale del pittore ladino è la ricerca affannata di quell'equilibrio fra arte e natura, ciò che come ben sappiamo il futurismo nega totalmente. Né F.F.R. né Marinetti tradiscono il proprio destino, la propria appartenenza ed il proprio onore.

Nella scelta del ritratto di guerra F.F.R. esprime la volontà e la necessità di riaffermare l'esistenza e la forza dell'individuo dentro una macchina infernale, che facendo incontrare per la prima volta uomini di diverse culture e nazionalità, cercava di standardizzarlo e renderlo "ornamento".

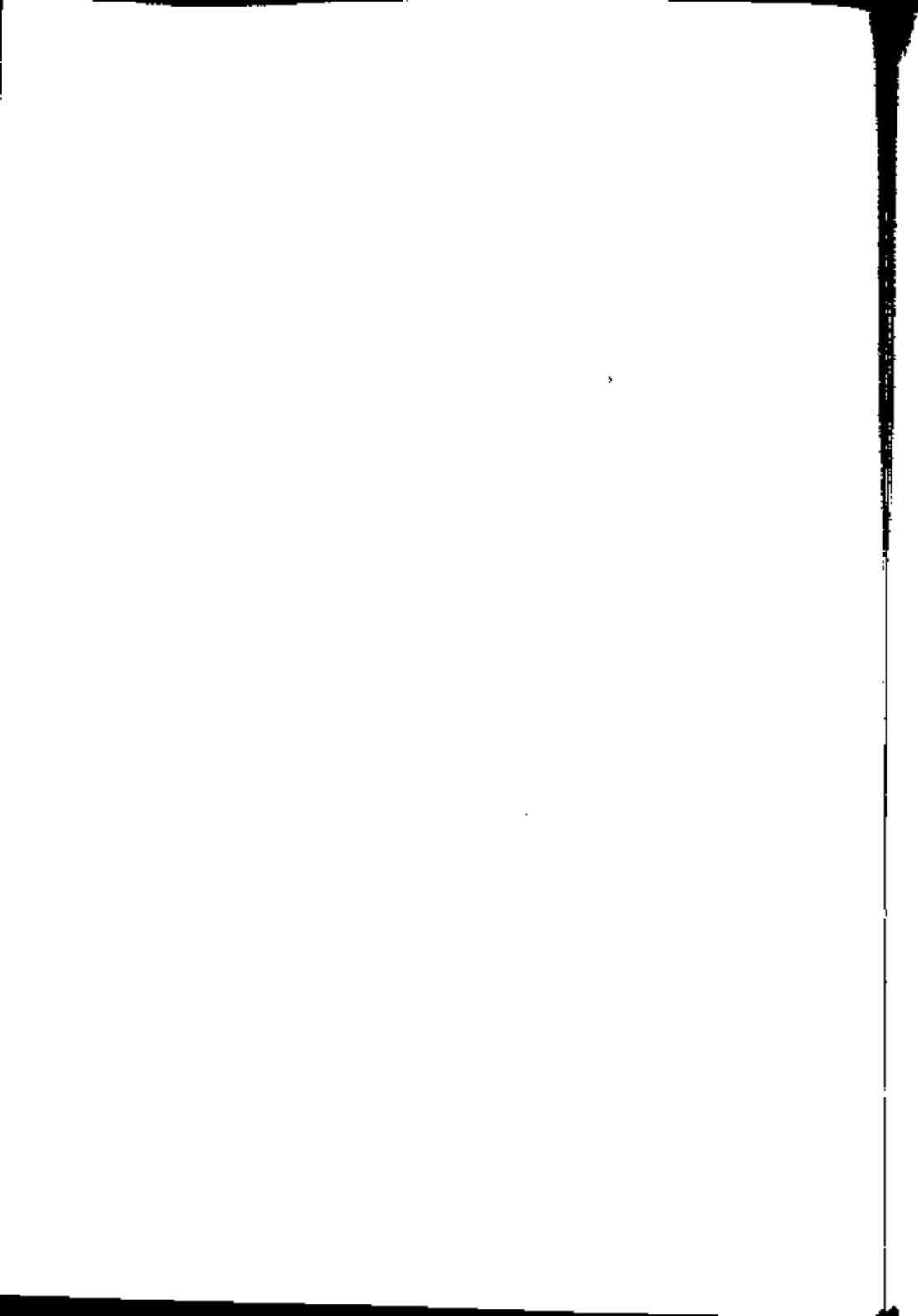
Se si pensa che la grande produzione artistica delle opere di guerra di F.F.R. sono state eseguite in un periodo sconvolto dal disordine e dalla paura, in cui le condizioni dell'artista nell'esecuzione erano segnate da una continua tensione, si può capire la grande passione che

²⁷ AA.VV. (Leoni D., a cura di), *op. cit.*, p. 29.

prova per la sua arte, tanto da riuscire a non lasciar trasparire in essa nessuna apprensione mondana. Prova di ciò è appunto la continua scelta di una visione all'insegna dell'Ordine a dispetto del Disordine della realtà bellica.

Vorrei soffermarmi, per concludere poi questa vicenda biografica, su di un passo profondo e significativo, dove l'Artista ancora una volta esprime il suo attaccamento e la sua aspirazione all'arte: «Secondo il mio ideale artistico mi sarei occupato di ben altro e non di ciò che invece dovevo fare come pittore di guerra, perché nell'arte ricercavo prima di tutto la piena libertà, invece di tristezza, atrocità ed orrori, desideravo creare il sublime, la bellezza, la gioia. Per cui questa guerra di quattro anni fu piuttosto inutile per il mio sviluppo artistico, anche se ero felice di averla passata in questo modo»²⁸.

²⁸ Rizzì F., *Le mie esperienze più memorabili della I Guerra Mondiale*, in AA.VV. (Lenzi D., a cura di), *op. cit.*, p. 35-58.



CAPITOLO IV

L'ASPIRAZIONE VERSO UNA LIBERA VISIONE NELLA NATURA

Il 1907 segna una svolta nella formazione artistica del Rizzi. Infatti dopo 23 anni di assenza egli ritorna nella sua valle per potersi misurare finalmente con il soggetto paesaggistico. È un momento decisivo, e l'artista se ne rende conto; egli scrive: «...nel campo della pittura dolomitica "dal vero" ero assolutamente privo di conoscenza e di tecnica. Dovevo praticamente da solo raggiungere una buona tecnica nella descrizione del paesaggio per potermi permettere con eventuali introiti, di aprire uno studio»¹.

Le difficoltà da lui evidenziate verranno ben presto superate grazie alla sua "migliore maestra": la Natura.

Come abbiamo già detto nei capitoli precedenti, la valle di Fassa, così come tutta l'area dolomitica, stava aprendosi ad un nuovo cammino culturale, sociale ed economico. Le montagne, che per secoli erano state vissute in silenzio dalle popolazioni alpine, assumendo talvolta una valenza quasi negativa per paure misteriose che si celavano intorno ad esse, e per i pericoli che presentavano, risultano ora il motivo fondamentale della nuova "moda". La scelta di escursionisti, esploratori ed artisti, che con le loro opere inauguravano inaspettatamente il mito dei "Monti Pallidi", non si rivolge verso la gente montanara, ma verso la natura, verso le vette.

F.F.R. vuole confrontarsi con questa nuova visione della montagna, proposta da una società così diversa dalla sua. In questa prospettiva si pone anche il pittore fassano, soprattutto per la forza che lo caratterizza nel suo accostarsi al paesaggio alpino. La rappresentazione delle Dolomiti costituisce in F.F.R., e in pochissimi altri pittori ladini, un indiscutibile elemento di novità, rispetto all'importanza fino ad allora riservata alla natura nelle opere, dove la stessa veniva interpretata soltanto come elemento di sfondo.

La forza che emerge dalle parole scritte dall'Autore nella sua Auto-

¹ Cfr. documento n. 3c in *Appendice*.

biografia, in ordine alla tematica del paesaggio dolomitico, sembrano impregnate di una voglia smisurata di libertà, di un eroico tentativo di porsi in un ambiente ben definito, la "Dolomitenberglandschaft".

È questa una posizione comune a molte personalità artistiche del tempo, rivolte alla ricerca del proprio "luogo dello spirito", di contemplazione, ma soprattutto di evasione. Evasione, per F.F.R. dal suo "dover essere" artista e dalle regole accademiche imposte nell'arte.

La libertà per l'artista è innanzitutto l'affermazione del proprio bisogno di indipendenza, di rottura con l'"Ordine" borghese e convenzionale, il forte desiderio di ritrovare, in una "Berglandschaft" ancora intatta e naturale, libera da convenzioni, accordi, leggi e tecniche, delle verità e delle ragioni uniche ed eterne. In questo "Eden" ancora intatto, posto sopra il limite altimetrico dei 2.000 metri s.l.m., F.F.R. potrà manifestare ciò che sente in sé, trovare la forma espressiva estrinsecando non più il suo "dover essere" ma finalmente la sua più intima personalità, il suo "io".

Certamente il fascino per l'esotismo come ambito privilegiato della propria ricerca nel confronto con la natura, è per F.F.R. un possibile ritorno ai vaghi ricordi della sua breve infanzia vissuta in montagna. Per il nostro autore la Natura non è uno spettacolo da ammirare, ma diviene così un'esperienza spirituale da vivere e capire attraverso la pittura. La montagna eterna diventa così luogo di rifugio, di fuga dal mondo, dalla metropoli dei Futuristi, ma anche da quel turismo che sempre più con la propria presenza minaccia l'ultima scoperta dell'uomo. La montagna allora non è più sede di misteri e di pericoli, ma diventa meta privilegiata dell'evasione dalla vita mondana, segnata negativamente dalla caducità, nella prospettiva di un mondo eterno, silenzioso e senza tempo.

Sotto i 2.000 metri s.l.m. la montagna è sfruttata dal consumo delle genti autoctone e dal turista, sopra questo limite è invece ancora pura e naturale, non profanata. Questo ambiente è stato attraversato avventurosamente prima dallo scalatore e poi dall'artista, in entrambi i casi si cerca l'essenza del vivere e della contemplazione².

F.F.R. non si lega ai Romantici, il sentimento per lui non è impulso passionale, né urto emotivo, ma comunicazione e immedesimazione della realtà interiore, morale con la realtà esterna della natura. Le

² Per ulteriore approfondimento vedi Capitolo I, *Nuova visione della Montagna*.

montagne che egli dipinge risultano ormai prive di quelle suggestioni pittoresche o sublimi che erano intervenute in modo marcato a contraddistinguere i decenni precedenti. In tutta la sua opera pittorica l'artista fa tutto per cercare di raggiungere un'intesa costante, pura e profonda, con la natura dei soggetti, siano essi paesaggi o persone. Ecco una riconferma di quell'atteggiamento che avevamo definito in senso krausiano: si attua una ricerca che deve esprimere, attraverso il tocco pittorico, l'essenza e la sostanza del soggetto rappresentato artisticamente.

La pittura, pur legandosi al modello reale, deve infatti ritrovare il SENSO nel proprio intimo. Questo si manifesterà solamente attraverso un sentimento (non romantico) di comunione con la natura, attraverso la ricerca di quel «sublime» che permetta un'effettiva liberazione.

Osservando le Tavole 4, 8, 10, scelte dalla raccolta da noi posseduta, si possono chiarire alcuni atteggiamenti dell'artista nei confronti della natura, che stanno alla base della sua "Weltanschauung".

La volontà di liberazione riesce esplicita solamente nelle opere eseguite al cospetto delle guglie dolomitiche. In questi quadri l'artista sfugge alla convenzionalità del "dover essere", qui finalmente egli è «personalità individuale»³. Ora la sua tecnica artistica è scevra dagli schemi stilistici esercitati nel ritratto: finalmente può coltivare e palesare la propria personale inclinazione tecnica, senza che alcuno interferisca nell'esecuzione. In questo «splendido ambiente artistico (...). Non avevo più bisogno di nessun maestro in nessun campo della natura, mi bastava la natura, la mia migliore maestra. In mezzo ad essa avevo trovato tutta l'ispirazione necessaria per arrivare all'arte, non avvertendo più l'esigenza di nessun insegnante»⁴.

In questo contesto ambientale, l'artista si ritrova solo con la natura, e può intessere con la stessa un "luminoso" colloquio che porta a dei risultati inediti. In tutti i paesaggi dell'artista, da noi finora analizzati, compare una costante comune: la parte superiore del quadro appare decisamente contrapposta rispetto alla parte inferiore. Interviene l'esplicita volontà di rappresentare luoghi infiniti, aprendosi a nuove dimensioni e quasi volendosi librare staccandosi dal mondo reale.

³ Cfr. documento n. 3d in *Appendice*.

⁴ Cfr. documento n. 3e in *Appendice*.

F.F.R. ottiene così la massima luminosità per i suoi paesaggi, differenziando la scala di valori cromatici e contrapponendo ad una parte inferiore più scura un alto della tela ricco di luce, nella massima purezza dei colori. La capacità nel rappresentare luoghi aperti, infiniti che sembrano quasi turbare l'equilibrio visivo dello spettatore, risulta esplicita dalla scelta perseverante del punto di vista. F.F.R. si pone *di-fronte* alla montagna, cercando la visione interna all'ambiente stesso. Il quadro è inteso come il luogo di scontro posto alla stessa altezza tra l'artista ed il suo immediato orizzonte.

Un contemporaneo del nostro, Francesco Bernardi di Perra (Franzeleto, 1875 - 1948) sceglierà una diversa visione prospettica, ponendosi ai piedi della montagna (tav. 13). Nelle sue opere l'occhio dello spettatore sembra percorrere pacatamente un percorso quasi obbligato. Nella scelta voluta di questa visione, riscontrabile in quasi tutti i paesaggi, Franzeleto manifesta l'attaccamento alla sua cultura, al suo mondo. Egli vede le montagne con gli occhi del valligiano: le guglie gotiche sembrano toccare il cielo esasperando la conformazione originale. Evidentemente questa visione più impulsiva rispetto a F.F.R., risente ancora notevolmente delle descrizioni sublimi romantiche. Ciò accade soprattutto perché Franzeleto decide di dipingere le montagne rimanendo in valle, risiedendo nel luogo della cultura, ancorato al mito dei lontani, irraggiungibili "Monti Pallidi" egli opera sotto il limite che separa Natura da Cultura.

F.F.R., distrugge questa visione "decorativa" manifestata nella pittura, la evita, egli crede al sublime dell'Arte e non delle vette delle montagne. Sceglie così di porsi lontano dalla cultura, ma soprattutto dalla realtà, cercando l'infinito, che si manifesterà appunto nell'uso di una tecnica stilistica diversa, quasi opposta a quella impiegata nel ritratto. Di fronte ad un paesaggio di F.F.R., l'occhio sembra confondersi all'interno della rappresentazione: in quell' "immensità s'annega il pensiero mio; e il naufragar m'è dolce in questo mare" ⁵.

La natura certamente per F.F.R. non aveva bisogno di alcun accorgimento. Infatti egli scrive: «Perfino tutto quello che la fantasia più dotata e la più elevata cultura dello spirito possa ideare nelle immagini, appare, confrontato con la realtà, come una bolla di sapone, multicolore ma senza contenuto» ⁶.

⁵ Leopardi Giacomo *L'infinito*.

⁶ Cfr. documento n. 2 in *Appendice*.

La Natura si pone come modello saturo e perfetto e appunto per questo diviene l'unica maestra per l'uomo. Nella visione del pittore ladino l'ambiente naturale si completa, ed il contatto con esso permette la "liberazione" tanto cercata dall'artista.

La Luce, la scelta di porsi *di-fronte* alla montagna e l'uso di una tecnica stilistica peculiare, concorrono al raggiungimento dello stesso obiettivo.

L'allontanamento dagli schemi tecnici tanto caro a F.F.R. ed inteso quasi come unica salvezza per il proprio spirito, non sembra comunque mai riuscire totale. Quando l'artista si pone *di-fronte* alla montagna egli decide volutamente di cercare la propria ispirazione, di eccitare la propria fantasia creatrice nel tentativo di trovare qualcosa di diverso all'interno della manifestazione artistica: la quiete, la contemplazione.

Questo sforzo comunque non risulta completamente appagante, e ciò è testimoniato dalla presenza costante di un LIMITE, posto sempre nella parte inferiore del quadro.

Il LIMITE si concretizza in forme e presenze diverse, un bosco scuro, il tetto di una baita, un muro ecc., ostacolando sempre in ogni caso il desiderio di quiete e di serenità, ma soprattutto l'aspirazione verso ciò che sta al di là. Sarà la presenza di questo LIMITE come *realtà*, in riferimento al mondo di appartenenza e di conseguenza alle regole tecniche e stilistiche che causerà in F.F.R. una sorta di insoddisfazione per il risultato dei paesaggi da lui portati a termine.

Al di là del LIMITE sta l'infinito, la fantasia, la felicità, la libertà, la salvezza, la quiete; al di là lo spirito di F.F.R. può trovare conforto, ma questa presenza costante ne impedisce la liberazione totale.

È forse possibile individuare un'analoga ricerca nella quasi contemporanea poetica dell'autore italiano E. Montale. Anche in questo caso si riscontra la volontà di cercare una via di salvezza verso una nuova e più appagante dimensione: l'Autore parla dell'ansioso tentativo di trovare un varco liberatorio, una «maglia rotta nella rete / che ci stringe»⁷.

Nel gruppo di liriche "Mediterraneo", collocate al centro degli "Ossi di seppia", il mare è visto come lezione di vita, vera ed autentica, esso è quindi il "termine positivo", luogo di salvezza. Anche Montale con-

⁷ Montale E. *Ossi di seppia*, in Guglielmino S. *op. cit.*, p. 1-223.

temporaneamente all'ansia di liberazione, ha la consapevolezza di non riuscire a trovare il varco, perché vi è un LIMITE, quello di far parte della realtà «della razza / di chi rimane a terra»⁸.

Ciò che rappresenta il Mare per Montale, sembra rappresentare la Montagna per F.F.R. La Montagna è cioè l'oggettivazione, l'emblema di quanto l'artista tenta di raggiungere.

Una costante nei paesaggi alpini di F.F.R. è data da una certa insoddisfazione a stento contenuta; la negatività e la lucida accettazione di una libertà ancora in parte soffocata, caricano le sue opere di un fascino velatamente malinconico e spirituale mai riscontrato fino a quel momento negli artisti ladini.

Nel "corpus" pittorico dell'artista fassano troviamo inoltre una sorta di atteggiamento quasi simbolista, abbiamo infatti tre singolari olii, Tavole 2, 4, 5, nei quali si riscontra la presenza, all'interno del tessuto naturalistico offerto dal paesaggio, della persona umana.

Ciò a cui vogliamo subito prestare la nostra attenzione è che questa presenza si manifesta in forma di bambini o fanciulli, che nell'atteggiamento e nella staticità della posa sembrano riassumere un sentimento di magica dispersione della natura. Non credo sia errato associare questi inserti ad una dichiarata metafora. Tale presenza è infatti esplicitamente voluta da F.F.R. Nella Tavola 4 il pittore aveva inserito probabilmente in una prima fase due figure adulte che poi in un secondo tempo, come si può notare tuttora, vennero cancellate, lasciando solamente i due fanciulli forse al posto delle prime.

Certamente è una metafora che si può leggere come regressione all'infanzia (un'infanzia d'altra parte non vissuta!), nel tentativo di recuperare uno stato di equilibrio tra individuo e natura.

L'infanzia rappresenta una fuga dalla realtà contingente nella ricerca di un luogo fuori dallo spazio e dal tempo, che assicuri la consolazione dell'individuo nella Natura. È anche questo un tentativo di evadere dalla metropoli, e ancora una volta dalle regole accademiche, trovando l'essenza dell'uomo nell'infanzia. La Natura diviene così Madre. Chiaramente in questa metafora si rispecchiano molte vicende della fanciullezza di F.F.R. vissuta in condizioni psicologiche non comuni. Fattori come la mancanza di una madre, l'abbandono della terra natale, il rigido e severo carattere del padre e le marcate difficoltà esistenziali avranno profondi risvolti poi nell'opera pittorica.

⁸ Montale E., *ibidem*.

Il bambino rappresenta il candore, la bontà, l'innocenza: egli è fiducioso nei confronti del mondo, della Natura. L'infanzia rappresenta il luogo temporale della purezza, prima dell'intervento del sapere, della cultura e della storia che disarticolano poi quel legame e quella visione stupefatta e prelogica. Si tratta di un tentativo, ancora una volta di mettere in luce la Natura come elemento indispensabile nell'esistenza dell'Uomo. La presenza del bambino vuole richiamarsi ad una capacità emotiva elementare e primordiale annidata in ogni persona, è un messaggio che l'arte tenta di risvegliare nell'uomo. Si attua così un ritmo primitivo di dipendenza dell'uomo dall'ambiente circostante, nei confronti del quale l'artista diviene "medium": il suo ruolo diventa infatti quello di richiamare l'Uomo a comprendere la sua esistenza nella dipendenza dalla Natura, la «migliore maestra»⁹.

Abbiamo già anticipato nelle pagine precedenti qualche valutazione critica sul linguaggio artistico di F.F.R. ma, alla luce di quei fatti e di quelle considerazioni riscoperte ed individuate nell'opera pittorica, sarà interessante ripercorrerne l'evoluzione prendendo a modello gli artisti con i quali si è confrontato.

Seguendo infatti la propria ispirazione personale, e trovando nella natura la sua vera maestra gli si sono imposti in un primo tempo come esempio gli acquerelli dell'inglese E. T. Compton¹⁰.

Questo fatto sulle prime risulta difficilmente spiegabile, infatti gli olii di F.F.R. si concretizzano per fattori stilistici e tecnici molto diversi da quelli adottati dal pittore inglese. Più immediata la possibile derivazione dei paesaggi disegnati a matita o a carboncino, benché la stessa realizzazione, e di olii e di carboncini si prefigga nel pittore lassano un fine ben diverso da quello cercato da E. T. Compton.

⁹ Cfr. documento n. 3c in *Appendice*.

¹⁰ Dall'Autobiografia: cap. XXXI, p. 435:

«Nur mich also in der Heimat befindend, konnte endlich darangehen, die Dolomitenberglandschaft als Maler in gänzlich frei selbständiger Weise vom Grunde aus zu studieren. Da imponierten mir, als Vorbild, am meisten die berglandschaftlichen Aquarelle von E. T. Compton, obwohl ich solche nur in Reproduktion zu Gesicht bekommen konnte (...).»

«Ritornato di nuovo nella mia patria potei finalmente studiare il paesaggio dolomitico come pittore seguendo la mia ispirazione personale. Qui si impose alla mia attenzione, come esempio più di tutti il paesaggio montano dipinto ad acquerello da E. T. Compton, anche se le riproduzioni che potevo vedere mi davano una visione parziale del loro contenuto.»

Il carattere forte e personale che emerge leggendo le pagine del suo diario chiarisce del resto ogni possibile debito nel confronto di altri pittori; egli scrive che: «ogni singolo artista deve coltivare e raffinare la propria personale tecnica che deriverà dalle sue naturali predisposizioni senza che qualcun altro vi apporti influenze e deviazioni varie»¹¹.

A questo proposito abbiamo voluto estrarre dalla sua Autobiografia le pagine relative al confronto che già al tempo caratterizzava i paesaggi di F.F.R.. Egli scrive che spesso i suoi quadri paesaggistici venivano «scambiati per del Segantini»¹². Pur apprezzando l'opera pittorica di quest'ultimo, il pittore ladino evita qualsiasi confronto con il pittore trentino, ma così anche rispetto ad altri: «non mi sfiorava nemmeno l'idea - scrive - di assomigliare nell'arte ad un pittore famoso: io volevo, voglio e vorrò sempre essere me stesso anziché l'ombra o la copia di un altro»¹³.

Ciò nonostante si notano in F.F.R. alcuni fattori stilistici che possono ad un primo sommario esame ingenerare confusione con l'opera di G. Segantini, ciò riguarda innanzitutto la tecnica di stesura del colore, in realtà molto diversa e tale da ricondurre quest'ultimo alla corrente del Divisionismo italiano dei colori puri. Le analogie tra i due artisti si rivelano di altra natura, entrambi riescono ad evitare gli schemi convenzionali precedenti adottati nella pittura alpestre e legati ancora alla fedeltà realistica ed alle sfumature romantiche.

Per F.F.R. la "verità" non sta nel ricondurre l'opera artistica alla raffigurazione mimetica della realtà, naturalismo non significa "imitazione" poiché altrimenti non si uscirebbe mai più dal monotono: «Sarebbe infatti molto noiosa l'arte qualora tutti gli artisti si servissero della stessa tecnica»¹⁴.

L'artista ladino rifiuta così la realtà per la realtà cercando la propria ispirazione e visione al cospetto della Natura. Ciò gli comporterà l'uso di una tecnica di stesura del colore più consona al suo stato d'animo stimolatosi all'interno dell'ambiente alpino.

¹¹ Cfr. documento n. 3d in *Appendice*.

¹² Cfr. *ibidem*.

¹³ Cfr. *ibidem*.

¹⁴ Cfr. documento n. 3a in *Appendice*.

La ricerca di una possibile liberazione del proprio "io" *di-fronte* alla Montagna come libertà dello spirito, verso la Luce irraggiungibile, è accompagnata dalla libertà di interpretazione tecnica. "Libertà" soprattutto dal "dover essere", ma anche dalle: «correzioni da parte di un professore che insegna seguendo il proprio modo di interpretare le tonalità cromatiche, i colori e l'arte in genere»¹⁵.

Leggendo l'Autobiografia del pittore di Campitello di Fassa si sono affacciate molte occasioni in cui abbiamo visto emergere la sua personalità forte e decisa, ed il suo carattere originale pronto a giudicare tutto ciò che egli, come uomo e come artista, non approvava. L'arte per F.F.R. non è una manifestazione che lega l'artista ad una corrente, ad un movimento, ad un manifesto o al suo tempo, l'arte è legata principalmente all'esistenza individuale, alla vita di chi la crea: «... nell'arte l'ideale e la poesia con la verità della natura devono essere presentati in modo proprio - sani - onesti - e personali - nessun imitazione, (...) mettere in accordo armonioso e ciò in una maniera che cuore e sentimento del contemplatore, a conforme della tendenza dell'opera d'arte abbia forza di afferrare, entusiasmare e di elevare!»¹⁶.

Come già abbiamo potuto leggere nelle pagine precedenti e riscontrare poi dall'analisi delle opere, nel paesaggio alpino F.F.R. adotta un sistema di stesura del colore diverso da quello usato nei ritratti. Siamo di fronte ad una tecnica più matura, che comunque in parte era già affiorata nella fase precedente come si è già accennato nel Capitolo III, ma che nella descrizione del paesaggio si può finalmente manifestare "liberamente".

Una volta trovato il luogo conforme alla rappresentazione più adatta della "Berglandschaft" egli si siede e con calma e serenità comincia a disegnare con la matita i tratti del soggetto, senza avere pretese nel tempo di realizzazione. Solo quando il disegno risulta completato definitivamente in ogni sua parte si passa alla stesura del colore: «...nella descrizione "dal vero" del paesaggio alpino, (...) vengono usati non solo i colori a macchie, ma (...) abbisogna studiare anche le forme e la loro conoscenza»¹⁷.

¹⁵ Cfr. *ibidem*.

¹⁶ Cfr. documento n. 2 in *Appendice*.

¹⁷ Cfr. documento n. 3a in *Appendice*.

All'interno de «le forme e della loro conoscenza» si pone l'uso del disegno mediante il tratto della matita, mentre l'espressione «colori a macchie» identifica la stesura cromatica attuata attraverso il tocco del pennello.

Il colore interviene così sul disegno a rivendicare l'autonomia della forma artistica e l'individualità dell'esecutore. Il disegno avvalendosi del tratto, costituisce la ricostruzione ideale di una forma che trova riscontro nella realtà, nel soggetto, mentre il colore diviene invenzione dell'artista provocando così la contrapposizione tra *pittura e mondo*. Per F.F.R. ogni artista è chiamato ad interpretare la realtà: «...altrimenti egli perde se stesso»¹⁸.

L'opera, diviene così lo scontro tra la realtà e la visione del pittore, il luogo in cui la natura scopre i suoi tratti attraverso il *tocco* rivelatore dell'artista. La calma, la quiete e la perfezione formale servono a F.F.R. per comporre la realtà attraverso il disegno nel più fedele dei modi. Ancora una volta l'Ordine sembra essere il fine della realizzazione. L'«ordine» controllato del disegno come misura tecnica, si disperderà poi nella stesura del colore, nel «disordine» provocatorio del gesto artistico di F.F.R.. L'artista ladino annulla la costruzione «informativa» del paesaggio, dell'ordine, oscurando il significato delimitante del disegno con l'intervento del colore: le caratteristiche proprie del disegno e del tratto verranno infine «disordinate» dalla sovrapposizione del colore attraverso il tratto.

Il risultato è un tocco che mette in luce le sensazioni e l'ispirazione che la Natura era riuscita ad imprimere nell'animo di uno dei più grandi pittori che la terra ladina abbia mai dato.

¹⁸ Cfr. documento n. 3d in *Appendice*.

CONCLUSIONI

La ricerca su un pittore ladino che fino a pochi anni fa era quasi sconosciuto ha consentito di gettare nuova luce su un periodo cruciale della nostra storia recente. La sua vicenda è in qualche modo emblematica rispetto al percorso dell'intera comunità fassana che in quest'ultimo secolo ha sofferto non poco per liberarsi dal bisogno ed avviarsi verso un avvenire migliore.

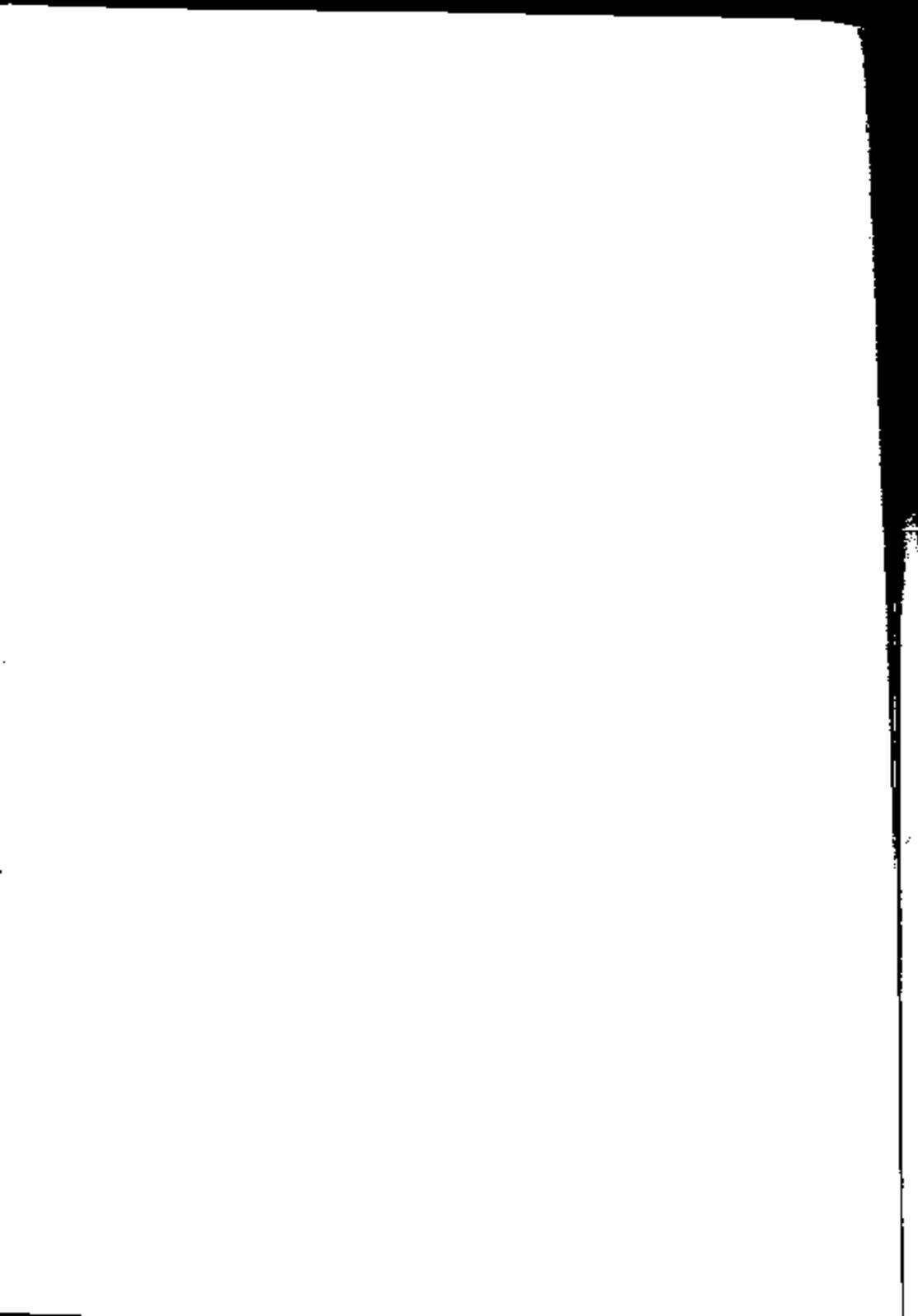
Figlio di una tradizione secolare, Francesco Ferdinando Rizzi ha saputo, tra difficoltà esistenziali ed economiche, rompere ciò che la storia aveva da secoli segnato nei suoi conterranei, per intraprendere da solo un cammino artistico e culturale che lo ha portato verso nuovi orizzonti culturali e ideali.

Dopo circa cinquant'anni dalla sua morte, ora che si sta per chiudere il bilancio del Ventesimo secolo, svelandolo nelle sue più intime e profonde tensioni, una rilettura dell'opera artistica e del pensiero di F.F.R. propone ancora suggestioni e spunti di estremo interesse. La lettura di altri scritti autografi è servita a chiarire la posizione dell'artista rispetto al clima culturale e al dibattito artistico mitteleuropeo della prima metà del secolo. *L'Autobiografia* in particolare rappresenta una fonte di grandissima importanza. Da essa infatti sono scaturite nuove problematiche che hanno fatto emergere nuovi argomenti relativi all'opera pittorica e alle stesse vicende biografiche dell'Artista. Il voluminoso manoscritto richiederebbe senz'altro un'edizione integrale opportunamente commentata.

Al di là di un giudizio globale sull'opera pittorica e sui valori tecnici in essa espressi da F.F.R., l'essenza della grandezza di questo artista consiste, a nostro parere, nella capacità di "scegliere" la propria individuale realizzazione in circostanze nelle quali altri evitarono di combattere una battaglia solitaria.

«Verrà il tempo, e se dei segni già esistenti non sono fallaci, questo tempo non è più lontano, che confermerà tutto questo che io finalmente nella mia presente e semplice dissertazione in cose dell'arte mi sono permesso di dire.»

(Valle di Fassa, maggio 1921. Fr. Ferd. Rizzi, Maler.)



BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Questioni di storia della pedagogia*, La Scuola Editrice, Brescia 1963.
- AA.VV., *L'opera pittorica di Manet*, Classici dell'Arte Rizzoli Editore, Milano 1967.
- AA.VV., *Paesaggi umani. Capire e conoscere l'Italia*, Touring Club Italiano, Milano 1977.
- AA.VV. (Garzanti L., sotto la direzione di), *Enciclopedia Europea*, Garzanti Editore, Milano 1979.
- AA.VV., *Alpinismus in Bildern. Geschichte und Gegenwart*, Schroll Verlag, München 1982.
- AA.VV., *Renoir, un quadro per un movimento*, Catalogo della Mostra, Palazzo delle Albere, 20 novembre/15 dicembre 1982, Trento.
- AA.VV., *Vom Impressionismus zum Jugendstil. Südtirol-Tirol-Trentino*, Catalogo Mostra Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum - Innsbruck, 15 luglio/28 agosto 1983, Rauchdruck Verlag, Innsbruck 1983.
- AA.VV., *Museum de Gherdeina. Panoramica dell'ambiente naturale, della preistoria e dell'arte*, Museum de Gherdeina, Ortisei (Bolzano) 1985.
- AA.VV. (Belli Gabriella, a cura di), *Segantini*, Catalogo mostra antologica, Palazzo delle Albere, 9 maggio/30 giugno 1987 - Trento, Edizioni Electa, Milano 1987.
- AA.VV. (Chiocchetti Fabio, a cura di), *Francesco Rizzi (1868-1952)*, Catalogo mostra antologica retrospettiva estate 1987, Istitut Cultural Ladin "Majon di Fashegn", Vigo di Fassa 1987.
- AA.VV. (Guichonnet Paul, a cura di), *Storia e Civiltà delle Alpi*, Editoriale Jaka Book, Milano 1987.
- AA.VV. (Chiocchetti Fabio, a cura di) *Faceres. Maschere lignee del Carnevale di Fassa*, Istitut Cultural Ladin "Majon di Fashegn", Vigo di Fassa 1988.
- AA.VV., *Vincent van Gogh*, Catalogo Mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 28 gennaio-4 aprile 1988, Arnoldo Mondadori Editore, Milano/DeLuca Editori, Roma 1988.
- AA.VV. (Chiais Luigi, a cura di), *I Monti Pallidi, viaggio tra storia e leggenda nell'area dolomitica*, Istituto Geografico de Agostini, Novara 1989.
- AGOSTINI BEPPINO, *La mia terra, la mia gente*, Editrice Innocenti, Trento 1981.
- ARGAN C. GIULIO, *L'arte moderna. 1770-1970*, Edizioni Sansoni, Firenze 1984.

- ARGAN C. GIULIO, *Storia dell'arte italiana*, Editore Sansoni, Firenze 1979.
- BAROLDI LUGI, *Memorie storiche della valle di Fassa*, II edizione, Istitut Cultural Ladin "Majon di Fashegn", Vigo di Fassa 1979.
- BASSETTI SILVANO/MORELLO PETER, *Contrada y architetora da pair dles valades ladines dles Dolomites*, Union di Ladins dla Dolomites/Banca de Trent y Balsan, Trento 1983.
- BAZIN GERMAIN, *Manet*, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1971.
- BELLI W./FEDRIGOTTI N./LOSS D., *Storia della gente trentina*, Editori Marsilio, Padova 1977.
- BERNDT ERNST/MUSEO CLUB ALPINO AUSTRIACO DI INNSBRUCK, E.T. Compton. *Muler und Bergsteiger zwischen Fels und Firn*, Edizioni Rosenheimer, Rosenheim 1982.
- CECCHI E./SAFEGNO N., *Storia della Letteratura Italiana*, Garzanti Editore, Milano 1981.
- CHIOCCHETTI ALIDA, *Pittura murale nella valle di Fassa*, Tesi di laurea, anno accademico 1974-75. Università degli Studi di Padova.
- CHRISTOMANNOS Th./BENESCH F., *Die neue Dolomitenstrasse Bozen - Cortina - Toblach*, Verlag Christoph Reisser's Sohne, Wien 1913.
- CRAFFONARA LOIS, *I ladini delle Dolomiti*, Istitut Ladin "Micurà de Rü" - San Martin de Tor (Bolzano) 1987.
- DAULTE FRANCAIS, *Renoir*, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1971.
- DELL'ANTONIO CIRILLO, *Artisti Ladini, 1580-1939*, Edizioni Artigianelli, Trento 1951.
- DE LUCA ROMEDIO, *La Valle di Fassa*, Stabilimento Tipo-litografico Tridentum, Trento 1919.
- EDWARD B. AMELIA, *Cime inviolate e valli sconosciute. Vagabondaggi di mezza estate nelle Dolomiti*, Edizione Nuovi Sentieri, Bologna 1985.
- FANTON B., *Aspetti dell'arte popolare fassana*, in: "Mondo Ladino" I (1977) n. 1-4, p. 101-110, Istitut Cultural Ladin "Majon di Fashegn", Vigo di Fassa.
- FINI FRANCO, *Le Dolomiti occidentali. Dalla Marmolata al Latemar. Dalle Odle alla Schiara*, Editori Zanichelli, Bologna 1987.
- FLORA FRANCESCO, *Storia della Letteratura Italiana*, Arnoldo Mondadori Editore, Verona 1972.
- FRANCALANCI L. ERNESTO, *Arte del Novecento*, Istituto Geografico de Agostini, Novara 1987.

- FRANCALANCI L. ERNESTO, *La pittura: una questione di bordo*. Dispensa del Corso di Storia dell'Arte tenuto dal prof. Ernesto L. Francalanci, anno accademico 1987-88. Stampa Eurograf, Padova.
- FRASS HERMANN, *Dolomiten - berühmte Bergwelt. Entdeckung und Eroberung*, Editrice Athesia, Bolzano 1976.
- GASTEGGER JOSEPH, *Jan Matij Pescoller, depejnadù y decuradù (1875-1951)*, Istitut Ladin "Micurà de Ru", San Martin de Tor (Bolzano) 1988.
- GHETTA P. FRUMENZIO, *La valle di Fassa. Contributi e documenti*, Edizioni P.P. Francescani, Trento 1974.
- GHETTA P. FRUMENZIO, *Antonio Rizzi. Pioniere del turismo in Val di Fassa (1776-1848)*, in "Mondo Ladin" XI (1987) n. 1-2, p. 71-94, Istitut Cultural Ladin "Majon di Fashegn", Vigo di Fassa (Trento).
- GILBERT J./CHURCHILL G.C., *Le montagne dolomitiche. Escursioni attraverso il Tirolo, la Carinzia, la Carniola e il Friuli. 1861-1862-1863*, Editore Bolaffio, Trieste 1981.
- GRUBER KARL, *Ert ita val Badia. Kunst in Gadertal*, Tappeiner Verlag, Bolzano 1987.
- GUGLIELMINO SALVATORE, *Guida al Novecento*, Principato Editore, Milano 1971.
- HEILMANN LUIGI, *Popoli e lingue nella formazione dell'entità culturale utesina*, in: "Mondo Ladin" VII (1983) n. 3-4, p. 23-70. Istitut Cultural Ladin "Majon di Fashegn", Vigo di Fassa.
- INFELISE MARIO/CHIOCCHETTI FABIO, *Su la seides de l'Imper. Chertes e mapes de Fassa; la valle di Fassa nella cartografia storica*, Istitut Cultural Ladin "Majon di Fashegn", Vigo di Fassa (Trento) 1986.
- JORI VIGILIO, *Franzeleto Bernard, pittore-contadino (1875-1948)*, in: "Mondo Ladin" XII (1987) n. 1-2, p. 115-122, Istitut Cultural Ladin "Majon di Fashegn", Vigo di Fassa.
- LEONARDI ANDREA, *La valle di Fassa tra '800 e '900, situazione economica ed aspetti di vita sociale*, in: "Mondo Ladin" VIII (1984) n. 1-2, p. 11-46, Istitut Cultural Ladin "Majon di Fashegn", Vigo di Fassa (Tn).
- LEONI DIEGO (a cura di), *Francesco Rizzi, opere di guerra*, Istitut Cultural Ladin "Majon di Fashegn"/Museo del Risorgimento e della Lotta per la Libertà, Vigo di Fassa 1989.
- LUKAN KARI, *Die großen Bergabenteuer*, Rizzoli Editore, Milano 1973.
- MAGRIS CLAUDIO, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi Editore, Torino 1982.

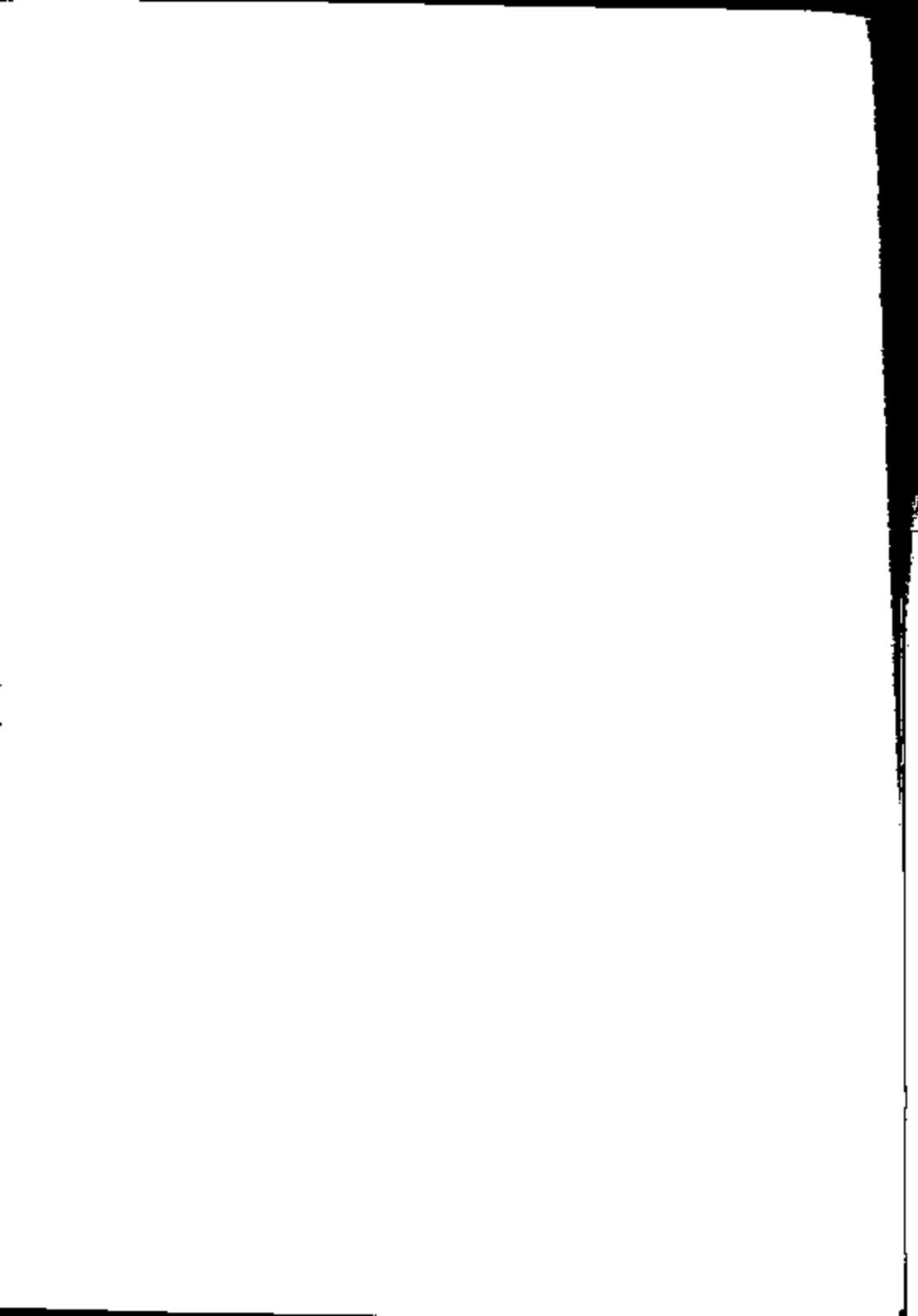
- MENAPACE LUIGI, *Dal Barbarossa a Napoleone. Momenti di geopolitica, economia e cultura nella storia del Trentino*, Assessorato alle Attività Culturali della Provincia Autonoma di Trento, Arti Grafiche Saturnino, Trento 1979.
- MITTNER LADISLAV, *Storia della Letteratura Tedesca*, Einaudi Editore, Torino 1971.
- MITTNER LADISLAV, *L'Espressionismo*, Laterza Editore, Roma-Bari 1975.
- PELLEGRINON BEPI, *Fra romanticismo e realtà. Edward Theodore Compton: "Il maestro" del paesaggio alpino*, in: *Le Dolomiti bellunesi - rassegna delle sezioni bellunesi del CAI*, Belluno 1983.
- PERINI RENATO, *Preistoria trentina*, Assessorato alle Attività Culturali della Provincia Autonoma di Trento, Edizioni Artigianelli, Trento 1979.
- RICHEBUONO GIUSEPPE, *La presa di coscienza dei ladini. Cenni cronologici*, in: "Ladinia" VI (1982), p. 92-154, Istitut Ladin "Micurà de Rù" - San Martin de Tor (Bolzano).
- RIJKSMUSEUM VINCENT VAN GOGH, *Vincent*, Guida al Rijksmuseum di Amsterdam, Edizione italiana, Amsterdam 1989.
- ROSSI HUGO DE, *Fiabe e leggende della Valle di Fassa*, I parte, Istitut Cultural Ladin "Majon di Fashegn", Vigo di Fassa (Trento) 1984.
- SCHNELLER CHRISTIAN, *Marchen und Sagen aus Walschtirol*, Innsbruck 1867.
- SORAPERRA MICHELE, *La valle di Fassa*, in: "Mondo Ladino" III (1975) n. 3-4, p. 105-151, Istituto Culturale Ladino, Vigo di Fassa.
- TRENTINI NADIA, *Chi egn. Vita rurale e tradizione in Val di Fassa*, Istitut Cultural Ladin "Majon di Fashegn", Vigo di Fassa (Trento) 1986.
- TUCKETT LUKY, *Zig zagando tra le Dolomiti*, Arcaboan film, Bolzano 1982.
- VILLARI ROSARIO, *Storia contemporanea*, Laterza Editore, Bari 1981.
- VOLGER FRIEDL, *Sudtirolo al bivio. Ricordi di storia vissuta*, Editore Praxis 3, Bolzano 1985.
- WAITZBAUER HARALD, *Das Krimmler Tauernhaus*, Festschrift zum Jubiläum 600 Jahre Krimmler Tauernhaus, Salzburg 1989.
- WILDENSTEIN DANIEL, *Monet*, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1971.
- WOLFF K. FELIX, *Kleiner Führer auf der Dolomitenstrasse und ihren Zugängen*, F.W. Ellmenreichs Verlag, Meran 1908.
- WOLFF K. FELIX, *Monographie der Dolomitenstrasse*, Verlag der Franz Moser'schen Buchhandlung, Bozen 1908.
- WOLFF K. FELIX, *Dolomiten sagen*, Bozen 1913¹; Innsbruck 1969¹².

ZIEGER ANTONIO, *Storia della Regione Trentina*, Giovanni Seiser Editrice, Trento 1968.

Il Postiglione delle Dolomiti, Annate 1978, 1979.

Ludino 2000 anni, periodico di informazione del Consiglio e della Giunta Provinciale della Provincia Autonoma dell'Alto Adige, Editrice Giunta Provinciale, Bolzano 1985.

Le Dolomiti, in: "Bella Italia", dicembre, Mondadori Editore, 1988.



APPENDICE DOCUMENTARIA

**Lettera di F. F. Rizzi del 22 dicembre 1916 al Comandante dell'Ufficio
Stampa:¹**

Von der Front, am 22./12.-16

*Herrn Generalmajor Max Ritter von Hoen,
Kommandant des k.u.k. Kriegspressequartiers in
Wien.*

Ew. Hochgeboren!

Ganz ergebenst Unterfertiger, der in der Feldarmee als Kriegsmaler dient, erlaubt sich bei Ihnen, Herrn Generalmajor, der, so viel man von Ihnen gehört und gelesen hat, die Kunst und somit auch die Künstler am besten werden zu würdigen verstehen, daher an maßgebendster Stelle, ehrerbietigst eine in seiner Angelegenheit entscheidenden Anfrage zu stellen, die lautet:

Was hat der Kriegsmaler - akademische Bildung hierin selbstredend vorausgesetzt -, der seine Aufgabe in seiner Weise als solcher dienend ordentlich erfüllt, eigentlich für einen Ranganspruch? Von einer Militär-Charge, sowie von einer derselben entsprechenden Löhnung ist da selbstverständlich durchaus keine Rede - mit derlei Ansprüchen haben wir Kriegsmaler freilich gar nichts zu tun -, sondern einzig und allein um eine Rangs- oder Ehrensache handelt es sich hier, die doch auch, wie alles Andere, daraufankommend, präzisiert stehen wird.

Diese ergebene Anfrage wird vom unertüchtigst Gefertigten Kriegsmaler an Ew. Hochgeboren als Kommandant des k.u.k. Kriegspressequartiers deshalb ehrerbietigst gestellt, weil ihm die vielfach sich widersprechendsten Angaben und Anweisungen in besagter Frage gemacht werden.

¹ (Österreichisches Staatsarchiv-Kriegsarchiv, Armeeoberkommando Kriegspressequartier, Karton 38)

Fotocopie in: Archivio Istituto Culturale Ladino, Vigo di Fassa; ora anche in: Diego Leoni (a cura di), *Francesco Rizzi - Opere di guerra*, Vigo di Fassa, Istituto Culturale Ladino 1989, pp. 18-22.

Dal fronte, li 22./12.-16

Al Maggiore Generale Max Ritter von Hoen,
Comandante dell'Imperialregio Ufficio stampa di guerra in
Vienna

Signoria Illustrissima!

Il sottoscritto, in servizio quale Pittore di guerra presso l'Esercito, si permette di rivolgere rispettosamente alla S.V. Illustrissima signor Maggiore Generale – il quale, com'è dato di leggere ed udire, sa meglio di tutti apprezzare l'arte e dunque anche gli artisti –, e perciò alla sede acciò più autorevole, una domanda di importanza determinante per quanto lo concerne, ossia: A quale rango ha diritto il Pittore di guerra – in possesso ovviamente di una formazione accademica – che come tale assolve onorevolmente il proprio compito? Non è, ovviamente, né una questione di gradi militari né del soldo che vi corrisponde – noi Pittori di guerra non abbiamo certo nulla a che vedere con siffatte aspirazioni –, ma solo ed esclusivamente una questione di rango o di onore che, come tutto il resto, sarà più avanti precisata.

Il sottoscritto Pittore di guerra si permette di rivolgere rispettosamente tale domanda alla S.V. Illustrissima quale Comandante dell'Imperialregio Ufficio stampa di guerra poiché nella suddetta questione gli vengono fornite indicazioni e istruzioni massimamente disperate e contraddittorie.

Il sottoscritto ha vestito sul campo per oltre un anno gli abiti civili, con la sola fascia giallo-nera di Pittore di guerra al braccio. Avendo dovuto affrontare per tal causa diverse difficoltà e noie ed avendo ora richiesto l'uniforme militare in dotazione ai Pittori di guerra, gli è però

Ergebenst Gefertigter gieng nun schon über ein Jahr in Zivil mit nur dem schwarz-gelben Bande am Arme als Kriegsmaler im Felde gekleidet und nun wegen verschiedener Anstände und Unannehmlichkeiten, die er deshalb des öfteren zu bestehen hatte, hat er um die militärische Uniform, wie sie halt die Kriegsmaler tragen, gebeten und eine auch erhalten, doch nur dieselbe des gänzlich simplen Soldaten zugestanden bekommen, obwohl er, Gefertigter, sowohl mit eigenen Augen, als auch von verschiedener Seite die Bestätigung fund, dass die dienenden Kriegsmaler nicht wie vollkommen einfache Soldaten, sondern wie in Offiziersränge stehende Männer uniformiert gehen, wie auch z.B. Feldkuraten etc., die ja gleichfalls in Wahrheit keine Offiziere sind und aber dennoch zu denselben gesellt werden. So lange also ergebenst Gefertigter als Kriegsmaler in Zivil war, hatte auch er Offiziersanschluss, welche, die ihn näher kennenlernten, ihn sogar stets sehr achteten und nun, wie es in der Armee einmal ist, dass man den Wert des Mannes genau mit dem Maszstabe der Charge oder den des Ranges bemisst, den er durch äussere Uniformzeichen in derselben einnimmt (was ja auch bei den Helden durch äussere Anerkennungszeichen zum Ausdruck gebracht wird), so, als nur vollständig simpler Mann, als gänzlich grad- und ranglos uniformierter Standschütze, zu denen er gehört, wie steht er, Gefertigter Kriegsmaler, der sich durchaus nicht zu den schwächsten in seiner Eigenschaft zählt, nun da? Nach der Logik möchte man meinen, dass wenn auch die bildende Kunst eine wichtige, ja hohe Aufgabe im Kriege zu erfüllen hat, so sollte man da auch auf die bildenden Künstler, die im selben zu diesem höheren Zwecke dienen, dementsprechend Bedacht nehmen und das umsomehr, als es sich da sonst ja um gar nichts anderes, als nur um das bische Ehre handelt, denn mit allem Anderen findet man sich, umsomehr Gefertigter, ja leicht ab. Ehrgeizige Geschöpfe sind die Künstler doch alle, weil eben neben der Liebe, der Ehrgeiz mit die stärkste Triehfeder Künstler zu werden und dan kraftvoll als solcher zu schaffen ist, bildet. Nimmt man z.B. dem Künstler seine ihm gebührende Künstlerehre, so wird das einen solchen, der nämlich wirklich einer ist, in der Regel naturgemäss dermussen verdriessen, dass es dann auch mit seiner Kunst vorbei sein wird.

Es sei aber auch die Erwähnung getan, dass es sich da etwa nicht nur um einer eitten Sache, sondern nicht zuletzt noch um etwas ganz anderes, praktisches, das das Schaffen des Kriegsmalers im Felde, welches ohnehin stets umständlich und schwierig genug ist, wo, wie bereits gesagt, alles nach äussere Rangzeichen sieht, sehen muss, wesentlich erleichtert oder noch erschwert, handelt, denn, da dem bildenden

stata concessa solamente l'uniforme di soldato semplice benché il sottoscritto abbia avuto dai propri occhi e da diverse fonti la conferma che i Pittori di guerra in servizio indossano non già l'uniforme del soldato semplice ma quella degli ufficiali, come ad esempio accade con i cappellani militari ecc., i quali anch'essi non sono in realtà degli ufficiali ma vengono a questi associati. Fintantoché dunque il sottoscritto Pittore di guerra vestiva abiti civili vantava anch'egli conoscenze tra gli ufficiali e quelli tra essi che lo hanno conosciuto più da vicino lo hanno sempre assai stimato ma ora, come spesso accade nell'esercito dove il valore dell'uomo è misurato col metro della carica o del rango che egli assume in esso tramite i contrassegni esteriori dell'uniforme (così anche con gli eroi il riconoscimento è espresso tramite segni esteriori), ora, da uomo semplicissimo vestito con l'uniforme degli Standschützen di cui fa parte, senza grado e senza rango, che ne è di lui, del sottoscritto Pittore di guerra, il quale non si considera assolutamente tra i più deboli nella sua arte? Secondo la logica si direbbe che se davvero in tempo di guerra anche le arti figurative hanno un loro importante, elevato compito da assolvere, allora bisognerebbe riservare la dovuta considerazione anche agli artisti che a tale elevato scopo si dedicano, a maggior ragione considerando che non si tratta d'altro che di un po' di onore visto che di tutto il resto ci si contenta, tanto più il sottoscritto, ben facilmente. In fondo tutti gli artisti sono creature ambiziose, che appunto accanto all'amore è l'ambizione la molla più forte che spinge a farsi artista e darsi all'opera con pieno vigore. Si tolga ad esempio ad un artista l'onore che gli è dovuto, e un artista che sia veramente tale ne sarà talmente scoraggiato che ben presto anche per la sua arte sarà la fine.

Vale precisare però che non si tratta soltanto di un fatto di vanità ma anche, e non da ultimo, di un qualcosa di totalmente diverso, pratico, che può sensibilmente facilitare ovvero rendere più gravosa l'opera, già di per sé scomoda e difficile, del Pittore di guerra sul campo di battaglia dove, come ripeto, tutto è e dev'essere visto secondo i contrassegni esteriori del rango, poiché dovendo l'artista e quindi anche il Pittore di guerra, anzi questi a maggior ragione, disporre della natura delle cose ch'egli intende rappresentare, non è affatto indifferente che egli, Pittore di guerra, goda il prestigio di un ufficiale o quello

Künstler und somit auch dem Kriegsmaler, ja dem erst recht, die Natur der Dinge, die er zur Darstellung bringen will, zu Gebote stehen muss, so ist es da durchaus nicht gleichgültig, ob er, der Kriegsmaler, das Ansehen eines in Offiziersrang stehenden, oder dasselbe eines gänzlich simplen Mannes genießt. Wie oft ward z.B. Gefertigtem, als er schaffend so manchen Soldaten hat, er möge ihm in einer Körperstellung, die Gefertigter gerade für etwas eine Zeitlang benötigt hätte, stille stehen, mit Verachtung geantwortet: "Zu solche Tanz hamer ku Zeit", während wenn ein Offizier oder ein solchen sonst Gleichstehender ixbeliebig etwas sagt oder will, da es sofort etwas ganz anderes ist, alles acht steht und sogleich ohne weiteres gehorcht, in der Disziplinsüberzeugung, dass einfach gehorcht werden muss. Ferner, unter dem bereits erwähnten Umstände, dass im Heere ulles, je nach dem Range, durch äussere Zeichen markiert ist, sein muss, so, wie könnte da der Kriegsmaler ohne jedes sichtbare Distinktionszeichen, das ihn vom gemeinen Manne unterscheidet und besagt, dass auch ihm einen seiner Aufgabe gemäss würdigen Rang zukomme, an der Offiziersmesse teilnehmen? Warum sollte, wieder moralisch gesprochen, gerade der bildende Künstler, wenn die darstellende Kunst auch, so gut wie vieles Andere, einen wichtigen Dienst im Kriege übernimmt, leistet, den er vertritt, nachdem Geistliche, Berichterstatter, Ärzte, Ingenieure etc. Offiziersrangstufe einnehmen, als sonst gleichstehender akademischer Staatsbürger, im Felde einfach der niemand sein? Aber Gefertigter glaubt fest, dass solches in Wahrheit nicht der Fall sei und wie würde es ihn erfreuen, wenn er der Ehre gewürdigt würde, einige aufklärende Zeilen von Ew. Hochgeborenen Herrn Generalmajor zum Troste hierüber in Bälde zu erhalten, die zugleich auch eine von zuständiger Stelle masgebende Anweisung für ihn wären, sein könnten.

Dann hätte, ergebenst Gefertigter, an Ew. Hochgeborenen noch eine unertänige Frage bezw. eine Bitte zu richten: Er beabsichtigt im nächsten Frühjahr in seinem Vaterlande Tirol eine eigene Ausstellung aller seiner bisherigen Werke, also auch von vor dem Kriege, in Bozen, eventuell dann weiter auch in Meran und in Innsbruck, wie auch andere Maler schon getan haben, zu guten Zwecken der offiziellen heimischen Kriegsfürsorgen [sic!] zu veranstalten. Könnten da derselben für die Zeit ihrer Dauer zur Vervollständigung und besseren Kraft des Ganzen nicht auch diejenigen Werke seiner Hand nur leihweise ungliedert werden, die er, seitdem er als Kriegsmaler im Felde steht, der Presse - Tiroler Soldaten-Zeitung - stets abgeliefert hat? Paar Hundert seiner Originalwerke, Gemälde und Zeichnungen, würden da zu einer ansehnlichen Schau vereinigt werden können.

di una qualsiasi semplicissima persona. Quanto spesso ad esempio il sottoscritto, allorché nel creare qualche sua opra pregava un soldato di restar fermo per un attimo in una posa che gli serviva in quel momento, si è sentito rispondere con disprezzo: "Non abbiamo tempo per queste sciocchezze", mentre se un ufficiale o uno del suo rango dice o vuole una qualsiasi cosa è tutto diverso, tutti scattano sull'attenti e obbediscono senza discutere nella convinzione che la disciplina semplicemente impone l'obbedienza. Inoltre, per il fatto già citato che nell'esercito tutto è e dev'essere contraddistinto, a seconda del rango, da segni esteriori, come potrebbe il Pittore di guerra, senza alcun contrassegno visibile che lo distingua dall'uomo comune e dica che anche a lui spetta un rango degno del suo compito, partecipare alla Messa degli ufficiali? Perché mai, sempre parlando da un punto di vista morale, se le arti figurative, come molte altre cose, svolgono un così importante servizio in tempo di guerra e se religiosi, corrispondenti, medici, ingegneri ecc. assumono i gradi di ufficiale, proprio l'artista che tale importante servizio assolve e com'essi possiede titolo accademico dev'essere per forza un semplice nessuno sul campo di battaglia? Ma il sottoscritto ritiene che in verità non sia così, e quanto lo allieterebbe l'onore di poter ricevere presto dalla S.V. Illustrissima Maggiore Generale alcune righe di chiarimento e consolazione in tale proposito, che contemporaneamente rappresenterebbero o potrebbero rappresentare per lui un'autorevole indicazione dettata da sede competente.

Il sottoscritto avrebbe poi un'altra umile preghiera da rivolgere alla S.V. Illustrissima: egli intende organizzare la prossima primavera nella sua patria tirolese, a Bolzano e poi eventualmente anche a Merano ed Innsbruck, una mostra di tutte le opere realizzate fino ad ora, quindi anche prima della guerra, come già hanno fatto anche altri pittori, per gli scopi benefici dell'Assistenza ufficiale di guerra. Sarebbe possibile, al fine di completare e dar maggiore forza al tutto, aggregare alla mostra per la durata della stessa a titolo di prestito anche quelle opere che il sottoscritto, da quando opera sul campo come Pittore di guerra, ha sempre e regolarmente inviato alla stampa - *Tiroler Soldaten-Zeitung*? Si potrebbero agevolmente raccogliere per un risultato apprezzabile circa duecento opere originali, tra dipinti e disegni, del sottoscritto.

Con i più deferenti ossequi alla S.V. Illustrissima che meglio di tutti saprà capire, apprezzare e considerare un artista.

Fr. Ferd. Rizzi

Mit dem Ausdrücke ehrfurchtsvollster Ergebenheit, zeichnet sich Ew. Hochgeboren, der einen Künstler am besten verstehen, würdigen und berücksichtigen werden, untertänigster:

Fr. Ferd. Rizzi.

Adresse: entweder Postlagernd Campitello, Fassa-Tal, Süd-Tirol, oder Feld-Post 95/3.

Eingangstempel:

*K.u.K. ARMEE OBERKOMMANDO
KUNSTGRUPPE des KRIEGSPRESSEQUARTIERS
E. W. 6. präs. 4./1. 1917*



Rizzi in tempo di guerra

FRANCESCO FERDI. RIZZI

Mein Künstlerstandpunkt, ms., 1921. *

*Mein Standpunkt, den ich als schaffender Künstler in der Kunst ver-
trete, ist der, dass ich, wie in Allem als Mensch so auch als Künstler
die ewige Wahrheit der Natur in allen ihren formenden, farbigen, to-
nigen gestaltlichen und wechselnden Stimmungserscheinungen liebe.
Diese ewige Wahrheit der Natur liebe ich in meiner frei-persönlichen
Art, die mir individuell zu eigen und in der Natur zu sehen gegeben ist
- nicht nach irgend einer Schulmethode vorzuziehen nicht müde werde
und mit der ganzen Gestaltungskraft meiner ehrlichsten Künstlerüber-
zeugung zu sehr anhänge, als dass auch ich gewillt wäre, dieses Prinzip
aufzugeben um konventionell mitzutrotten in sogenannte "neue Kunst-
bewegungen" und ebensolchen "Strömungen", die unsere letzte auch
auf so manchem anderen Gebiete des allgemeinen kulturellen Lebens
entartete Zeit gehören hat.*

*In unsere Epoche wird, meines Erachtens in der bildenden Kunst
weit mehr politisiert als ehrlich mit Liebe künstlerisch geschaffen. Wie
viel Energie wird da nicht nur nutzlos, sondern was noch schlimmer
für ein Gesunden des allgemeinen künstlerischen Schaffens ist, zu ge-
genseitiger Verbitterung verschwendet. Was für ein Übel der Fanatis-
mus in allen höheren Dingen ist!*

*Der alte Wahrspruch: Die beste Sprache führt der Maler mit dem
Pinsel, scheint nun eben auch, wie so Vieles andere im Reiche der
menschlichen Logik, seine Geltung verloren zu haben, warum? weil aus
lauter allgemeinem Bolschewismus und so eben auch durch aller Is-
men-Politik in der Kunst, die Kunstbegriffe samt und sonders derart
in Verwirrung getreten, dass man in unserer Zeit gemeinhin in der
Regel überhaupt nimmer weiß, unmöglich mehr klar zu bestimmen
und zu erkennen vermag, was denn eigentlich Kunst ist.*

*Von einer Kunstentwicklung nach immer höheren Zielen, bezw. stets
nach vorne, nach oben gerichtet, kann man seit einigen Dezenien in*

* Fotocopia in: Archivio Istituto Culturale Ladino - Vigo di Fassa, ora anche in: *Francesco Rizzi (1868-1952)*, Mostra antologica retrospettiva, Istituto Culturale Ladin, 1987. Il documento contiene anche la versione in lingua italiana dell'Autore stesso, che qui presentiamo in una versione dattiloscritta fedele all'originale. Entrambi i testi sono conservati in copia di altra mano dalla figlia del pittore, signora Hilda Rizzi.

Il mio punto di vista quale artista

Mio modo di vedere, che io quale artista operoso rappresento nell'arte, è quello che io in tutte le cose quale uomo come pure quale artista amo sopra ogni altro *l'eterna verità della natura*, nelle sue forme e colori creatrici ed apparizioni d'armonia. Questa verità eterna della natura io la amo nella mia maniera libera personale, che mi è dato individualmente di poter vedere nella natura - non conforme a qualche metodo scolastico - e non mi stanco preferirla con tutta la forza creatrice della mia onesta persuasione di artista, alla quale di troppo ci tengo che fossi disposto abbandonare questo principio per passare sulle orme tradizionali delle cosiddette "correnti" ed altrettanti, nuovi movimenti artistici che i nostri tempi recenti, degenerati pure su tutti altri campi della vita culturale, ci hanno portato.

Nella nostra epoca, a mio modo di vedere, nell'arte rappresentativa, si fa molto più di politica, che non si lavorasse onestamente e con amore per l'arte stessa, quanta energia viene consumata senza frutto, e quello che è di peggio, ancora, quanta forza che dovrebbe servire per il risanamento del lavoro artistico viene spesa per amareggiarsi vicendevolmente! Ed ecco si vede quanto del male porta il fanatismo in tutte le cose elevate!

Il vecchio assioma: "La lingua più eloquente parlò il pittore col pennello", pare che abbia, come tante altre cose nel regno della logica umana, perso il suo valore, e perché? perché di mero bolscevismo generale e così pure a mezzo della politica dei sistemi "Ismo" nell'arte, i concetti dell'arte sono talmente scompigliati, che ai tempi nostri comunemente ed in genere non si sa più e non può nemmeno precisare con chiarezza oppure riconoscere cosa sia veramente l'arte.

Di uno sviluppo nell'arte a dei segni più elevati, cioè di un progresso in avanti, diretto in su, da alcune decennie non si può più parlare, dopo di che sul campo degli arti una caccia nuova è apparsa rapidissimamente, la quale a salti strani correva dietro a nuove forme d'espressione e sempre più forte e quasi del peggio un sistema cacciava l'altro come in un turbine. Pare che si era stanchi di tenersi alla natura delle cose, la natura ora nell'arte non deve più avere nessuna parte. Diciamolo francamente per cambiare si vuole una volta rappresentare

welchen auf dem Gebiete der Künste eine auf einmal so rapide und solchermassen sprunghafte neu einsetzende Jagd nach neuen Ausdrucksformen erfolgte, bei welcher immer mehr und fast arger ein Ismus rasend dem anderen nachsetzte, im allgemeinen in Wahrheit ab-solut nicht mehr sprechen. Nun ward des Haltes an der Natur der Dinge, wie es scheint, satt. Die Natur soll nunmehr in der Kunst keine Rolle mehr zu spielen haben. Man will zur Abwechslung gänzlich unabhängig von ihr, wohl nur um den, sagen wir es direkt heraus, mode und sportmässigen Neuheitskitzel auch in der Kunst zu pflegen, einmal radikal anders bildlich darzustellen, mit der einfachen Erklärung: die Kunst von gestern dürfe nimmer die Kunst von heute sein.

Was ist also hiernach eigentlich die Kunst? denn gar nichts anderes, in der Tat nichts höheres, als auch nur eine Sache des Sports und der Mode, wie jeder andere vulgäre Sport- und Modeartikel? Da wohl: Göttliche Kunst! wohin bist du endlich geraten?

Menschen, die für ernst tatsächlich keine andere, bessere Anschauung für das Wesen der Kunst an den Tag legen, sind, meines Erachtens, nicht wert von der Sonne eines wahren Kunstwerkes beschienen zu werden! Und wenn auch sich nennende Künstler solche Meinungen in der Kunst vertreten, was eben in unserer Zeit der borniertesten Bocksprünge erst recht nicht nur der Fall ist, sondern geradezu von diesen neuzeitlichen Unnaturen dieser famose Standpunkt dem Wesen der Kunst gegenüber mit allen Schlichen und Spitzfindigkeiten widersinnigster Politik in raffiniertest fanatischer Weise verteidigt und propagiert wird, so sind solche pfiffig- feige Individuen so viele es ihrer nur sind, keine Künstler, sondern als den Kehricht, als den pestilenziösen Auswurf der Kunst zu erklären!

Was wollen denn eigentlich diese zum Teil nichtswürdigen Geschäfts-spekulanten, zum Teil närrische, mit Wahnsinn behufete Individuen der sich jagenden Ismen so außerhalb der Natur der Dinge künstlerisch, "neues" erfinden?

Die Früchte dieser "neuen" Tendenzen in der Kunst, besonders in der Malerei und in der Plastik, sind sicherlich denn auch schon bereits zu einem derartigen Grade der Reife gediehen, die nicht wenig klar, schon zeigen zu was für herrlichen Kunstprinzipien und Kunststoffeburungen da, die Natur verachtend, ja verpönd, als ob dieselbe nun keine Grundlage mehr für die Kunst sein könnte und die ganze Kunstentwicklung seit Anfang unserer Zeitgeschichte keine natürliche gewesen wäre und nicht fort noch weitere Errungenschaften künstlerischer Vollkommenheiten auf gleichem Entwicklungswege zu erstreben gäbe, gesteuert wird.

Ein weiser, gesundbleibender Verstand sagt: ja alles, was die reichste Phantasie und höchste Geistesbildung an Bildern nur zu ersinnen ver-

allegoricamente e radicalmente differente del tutto indipendentemente dalla natura, probabilmente solo per poter coltivare anche nell'arte le sensazioni nuove dello sport e cioè con la semplice motivazione: "l'arte di ieri non ha diritto di essere l'arte di oggi!".

Di che consiste poi veramente l'arte? Niente altro, veramente niente di più elevato, che solamente una creazione dello Sport e della Moda? Ed ecco: Arte divina! fino a dove finalmente sei giunta?

Persone che sul serio hanno altra visione per la materia dell'arte, a mio giudizio, non sono degne di essere illuminate dal sole di una vera opera d'arte! E se ci sono degli [individui], anche artisti, che propagano simili idee nell'arte, ciò che nei nostri tempi dei salti strani non solamente è il caso, ma giustamente da queste creature innaturali, questo famoso punto di vista viene confrontato, diffuso e propagato contro la vera natura dell'arte con tutte le astuzie di una politica insensata.

Quanti individui furbi-vili per quanti ne esistono, *non solo non si può riconoscere quali artisti, ma bensì essi rappresentano la scoppatura e lo spurgo pestilenzioso dell'arte!*

Cosa, in verità, vogliono inventare di "novo" quasi in parte indegni e speculatori d'affari, in parte insensati e con pazzia saturati individui che corrono colle teorie che stanno al di fuori della natura delle cose?

I frutti di queste nuove tendenze nell'arte, in ispecie nella pittura e nella plastica sono evidentemente maturati a tale segno che, non poco chiari già dimostrano a quali sublimi principi d'arte e rivelazioni d'arte essi reprimono. Essi disprezzano, anzi proibiscono la natura come se questa non potrebbe più essere la base per l'arte e come se tutto lo sviluppo dell'arte dal principio dell'era moderna non fosse stato una naturale e come se non fossero ancora delle altre conquiste di perfezione artistica da impetrare sulla medesima via dello sviluppo.

Una mente saggia e sana dice: "Perfino tutto quello che la fantasia più dotata e la più elevata coltura dello spirito possa ideare nelle immagini, appare, confrontato con la realtà, come una bolla di sapone, multicolore ma senza contenuto".

Di contro si dice che l'arte sia dono, non riproduzione, come se la natura nella sua realtà e nelle sue formazioni molteplici, grandiosità ed infinite bellezze, fedele alla vita ed al sentimento sano, con i mezzi che ci stanno a disposizione - da riprodurre e di governare - non fosse dono, troppo semplice e di poca cosa. Ed ancora si dice che l'arte antica, non sia neanche lontanamente da tanto, cioè come scarabocchiazioni infantili e le sudicerie pazze, ove, stando davanti nella re-

mag, erscheint, gegen die Wirklichkeit gehalten, wie eine bunte, schillernde, inhaltlose Seifenblase.

Dem entgegen heißt es da, Kunst sei Gabe, nicht Wißeldergabe, als ob die Natur in ihrer Wirklichkeit und in ihrer so ungemein vielfältlichen Gestaltungen, Großartigkeiten und unendlichen Schönheiten getreu nach gesundem Sehen und Fühlen mittels unserer zu Gebote stehenden Mitteln zu wißeldergeben, zu beherrschen, keine Gabe, gar so einfach und leicht, lange nicht das wäre, nämlich die kindischen Kritzeleien und verrückten Schmierereien, vor welchen stehend man in der Regel sich in der Tat nicht auskennt, ob das, was man da schaut, frivol - freche Spässe oder Werke tatsächlich verrückter Individuen seien, die die Naturverächter, in ihren wahnwitzigen Hirngespinnsten darbieten, was wahrhaftig in der Tat gar nichts anderes, als das Hässlichste und Verrückteste ist, das sich je einer hochstehenden Kunstentwicklung gegenüber in seiner Überschnaptheit erfrecht hat, nicht nur die Bezeichnung Kunst zu geben, sondern in der Kunst sich, sogar als das maßgebendere, genialere, lebensfähigere, mit einem Worte in jeder Hinsicht souveräne zu nennen.

Die Wahrheit dem gegenüber, dufrjkt mir, ist jedoch eigentlich die, dass der Hypermodernismus, wie im allgemeinen, so erst recht auf dem Gebiete der bildenden Künste, nicht etwa nur eine epidemische Krankheit welche schließlich, ja auch nichts anderes, als nur etwas, das nur durch stetes Sündigen gegen die Gesetze der Natur, auf ganz natürliche Art zur Degenerierung Gebrachtes zu bezeichnen wäre sondern, was noch weit ärger, viel gemeiner, niederträchtiger gegenüber der Göttlichkeit der Kunst ist, außer eine absurd-traurige Geschäftssache, eine Perversität der Faul- und Feigheit. Auch ist der Hypermodernismus jedes natürlichen Schönheitssinnes und höheren idealen Bestrebens bar, eine demnach geradezu fanatisch-ruchlos - willkürliche verrückte Tendenz anstatt weiter Stiege auf - Stiege ab - zu gehen; warum? weil diese soeben gezeichneten Individuen, die sich Künstler nennen und die, wie es den Anschein hat, sicherlich wie das liebe Ungeziefer sich vermehren - der Weg, der zur Entartung zur Versündigung gegen die Natur führt, ist und wur zu allen Zeiten der breitere - in ihrer Degeneriertheit, Fäulnis triefender Verderbtheit selbstredend unmöglich die Kraft in sich fühlen, den dahingegangenen und wohl, zum Glück, auch noch fort bestehenden Größen in der Kunst auf wahrhaft künstlerischen Wegen nachzufolgen, sie zu erreichen, zu übertreffen!

Daher, die Swenkung seitwärts - nicht zurück, das wäre lange nicht so schlimm - dem Abort zu! Um, zur Annullierung des Gesamten, das bisher durch Jahrhunderte in der Kunst gegolten hat, sagen wir zur Abwechslung Dreck, Gestank und Kehrricht unverfälscht als Blumen,

gola, difatti non si sa dire, se quello che si vede siano scherzi frivoli-sfacciati, oppure le opere di individui veramente pazzi, che da gente, disprezzante la natura nelle idee pazzesche presentano, ciò che in verità non è altro che la cosa più sozza ed infame, che mai nella sua temerità si ha azzardato contro una svilupazione elevata dell'arte non solamente di dare il nome arte, ma di segnarsi perfino la dominante, più geniale e più vitale, con una parola sott'ogni aspetto la sovrana.

La verità di confronto a questo, mi pare, in ispecie è questa che il sopra-modernismo, come in generale, e tanto di più sul campo delle arti figurativi, non sia solamente una malattia epidemica - che in ultima non è altro che una cosa che solamente causa del continuo peccare contro le leggi della natura, in maniera naturale è giunto alla degenerazione e come tale essa è da segnare - ma ciò che è ancora di peggio molto più comune, più vile di confronto alla divinità dell'arte, oltre ad una assurda e triste faccenda affaristica, una perversità della pigrizia e della viltà di ogni sentimento naturale di bellezza e scervo di uno studio più elevato ed ideale, una tendenza maledetta, addirittura fanaticamente - scelerato - arbitrario anziché come fino ad ora di salire la scala e di discendere la scala; e perché? perché questi individui ora disegnati, e che si chiamano pure artisti ed i quali come le care bestioline pare si moltiplicano come l'insetti - la via che conduce alla degenerazione, al peccato contro natura è, ed ora in tutti i tempi la via più larga - nella sua regenerazione, putrefazione ed ignoranza profonda essa mai potrà sentire in sé la forza degli estinti grandi, i quali per buona fortuna in parte esistono ancora e si sforzano di camminare in avanti sulla via dell'arte vera, e che cercano di giungere fino ai loro maestri e perfino di superarli!

Per questo, il giro verso la parte laterale - non indietro, questo sarebbe neanche lontanamente sì dannoso - verso il cesso! per annullare l'insieme, che fino ad ora fu riconosciuto quale arte, diciamo per cambiamento, fango, puzza e scoppatura, senz'altro vengono dichiarati quale fiori profumo e bellezza. Era riservato a questi recenti sistemi d'arte dichiararsi con una demagogia vuota, mai vista con raffinatezze fine - e di maniera stramba, ove quello che non mangia il cavolo di questi valenti artisti della bocca, autoritativamente sono dichiarati come rimasti indietro, perfino quali esseri ormai fuori di concorso, del cretinismo, scervo di ogni geniale capacità e perfettamente senza la minima capacità di comprendonio, questi impossibilmente e mai saranno capaci d'alzarsi alle nuove altezze dell'Espressionismo, Futuri-

Duft und Schönheit zu erklären, vorzuschreiben, mit noch nie dagesener hohler Demagogie und Ausklügelerei raffiniert-wunderlichster Art, wobei derjenige, der den Kohl dieses Maulkunsstertums nicht frisst, autoritativst als ein rückständiges, ja abgetanes Wesen des Kretinismus, bei jeder genialen Befähigung und gänzlich ohne jedes Begriffsvermögen zu bezeichnen sei, das sich unmöglich je zu den neuen Höhen des Expressionismus, Futurismus, Kubismus etc. etc. Ismen wird zu erschwingen vermögen, welche wahre Himmelshöhen glücklich zu entdecken, zu erklimmen, erst diesen letzten Kunst-Ismen gelang, vorbehalten blieb.

Wieviel wäre da zu sagen - wenn die durch geistige Revolutionierung nach und nach so bewirkte Entartung, die die Kunst, welche als die Schwester der Wissenschaft mit Recht angesehen wird, besiel nun auch, die Naturgesetze verachtend und alles im Laufe der Jahrhunderte so langwierig und mühsam Erforschte auf einmal annullierend, wegwerfend, verneinend, in den Naturwissenschaften und ihrer technischen Zweigen einrisse, was würde da resultieren?

Machen wir es, was die Kunst betrifft, für diesmal kurz: Was ist das eigentliche, Wahre Wesen der Kunst? Kunst vornehmlich in der Malerei, ist, vom Können abgeleitet, meiner Meinung nach, mit schlichten Worten gesagt, das zu allen Zeiten und bei natürlichen nie stillstehenden Fortschritte derselben sich stets vervollkommnende Vermögen, Ideal und Poesie mit der Wahrheit der Natur nach gesund - ehrlich - persönlicher Eigenart - keine Nachahmerei, da käme man aus dem ewigen einerlei nie heraus - durch den dem Menschen gegebenen Mitteln des Materials und der Technik frei nach Begabung bildformend in harmonischen Einklang zu bringen. Dies in einer Weise, die Herz und Gemüt des Beschauers, je nach der dem Kunstwerke zu Grunde liegenden Tendenz zu ergreifen, zu begeistern und zu erheben die Kraft hat! statt handwerk-mässiges, automatisches, ja vielmässiges Mitmachen einer Kunst-Abart, die wenn, auch doch so härrisch abstrakt, gerade in unserer Zeit, wie schon gesagt, sportmässig Mode geworden ist, welche, wie dargetan, absolut nicht als eigentliche Entwicklung, sondern in Wahrheit die Dekadenz, die Degenerierung der Kunst genannt zu werden verdient.

Die Zeit wird einmal kommen und zwar wenn schon vorhandene Anzeichen nicht trügen, ist sie nicht gar so fern, die alles das bestätigen wird, was ich mir endlich durch diese meine kurze, schlichte Abhandlung, soeben in Dingen der Kunst zu sagen erlaubt habe.

Fassatal, im Mai 1921

Fr. Ferd. Rizzi
Maler.

smo, Cubismo ecc. ecc., le quali unicamente vere altezze sublimi, solamente da questi recenti teoristi d'arte fu possibile di scoprire felicemente e di salirle.

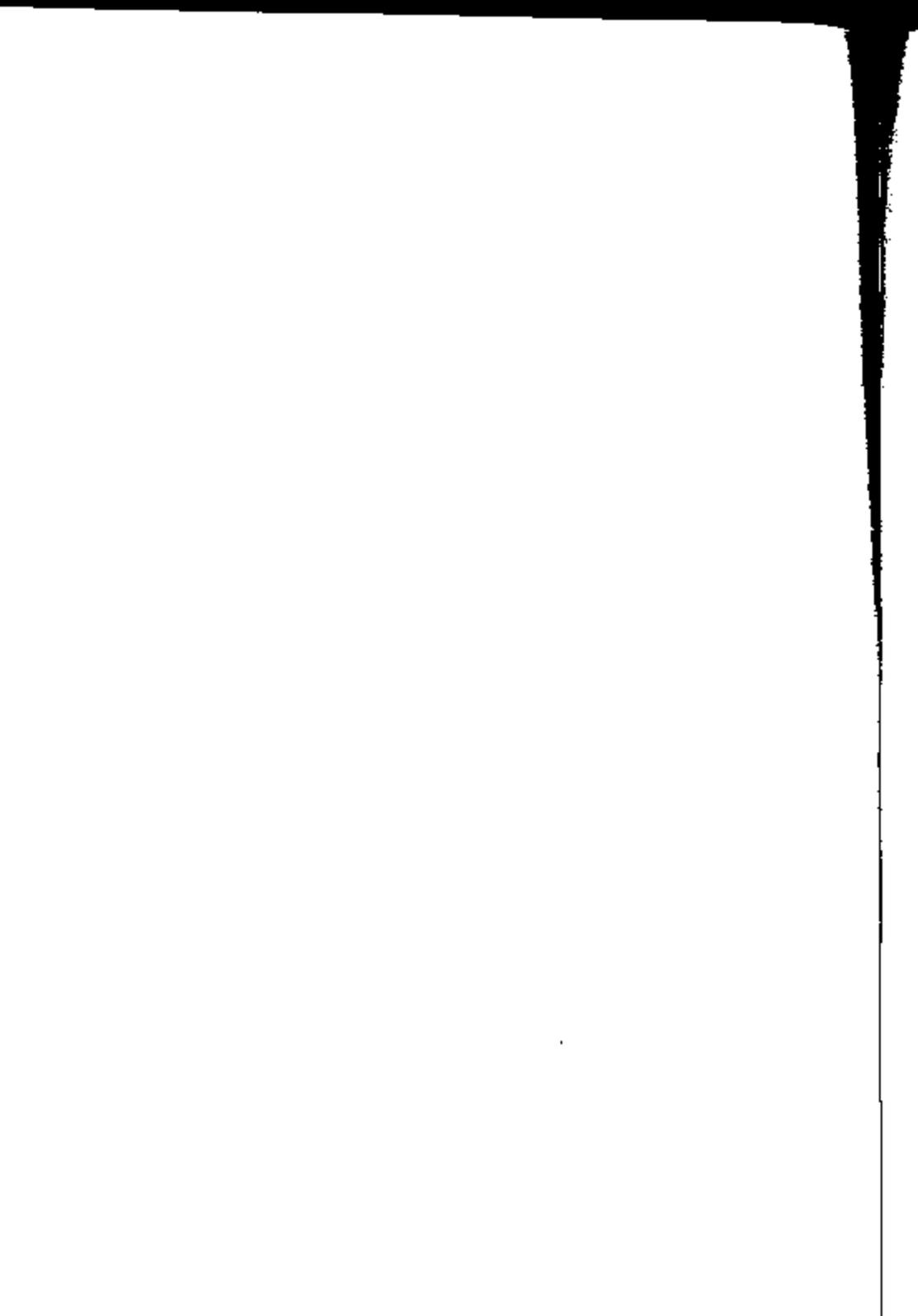
Quanto ci sarebbe qua da dire - se a mezzo della rivoluzione spirituale a poco a poco fu generata una degenerazione che ha preso il disopra nell'arte, la quale con diritto fu dichiarata la sorella delle scienze; cosa risultasse infine se nelle scienze della natura e nei rami tecnici in medesima maniera le leggi della natura venissero disprezzate e se tutto quello che nel corso dei secoli fu scoperto con enorme fatica, in un subito venisse annullato, gettato via, negato!?

Per ciò che concerne l'arte, questa volta terminiamola alla breve: Cosa è infine l'essenza, il vero essere dell'arte? Arte in specie nella pittura è rimovuta dal potere, a mio modo di vedere e detto con parole semplici, il potere che in tutti i tempi e con progresso naturale che mai si ferma, ha la capacità di perfezionarsi di continuo. In oltre nell'arte l'ideale e la poesia con la verità della natura devono essere presentati di modo proprio - sani - onesti - e personali - nessuna imitazione, che allora non si uscirebbe più dal monotono - mediante i mezzi del materiale e della tecnica, libero di formare in figure appar talento, di mettere in accordo armonioso e ciò in una maniera che cuore e sentimento del contemplatore, a conforme della tendenza dell'opera d'arte abbia forza di afferrare, entusiasmare e di elevare! anziché la confezione di una arte che ha l'aspetto d'un mestiere automatico, il copiare bestiale di uno scherzo d'arte, la quale come di già detto è diventato moda di sport nei tempi nostri, e la quale come esplicito, assolutamente non è da considerarsi come vera evoluzione ma ben sì in verità merita di essere menzionato quale la decadenza e la degenerazione dell'arte vera.

Verrà il tempo, e se dei segni già esistenti, non sono fallaci, questo tempo non è più lontano, che confermerà tutto questo che io finalmente nella mia presente e semplice dissertazione in cose dell'arte mi sono permesso di dire.

Valle di Fassa, maggio 1921.

Fr. Ferd. Rizzi,
Pittore.



FRANZ FERD. RIZZI

Mein Lebensgeschichte,
mit anderen Worten:
"Mein Kampf um die Kunst"

*Eigene Biographie des Kunstmalers Franz Ferd. Rizzi, 9 Teile, ms., s.d. **

[La storia della mia vita, ossia "La mia vita per l'arte"].

Compilato dalla figlia Hilda, sulla base dell'autobiografia del padre, il voluminoso manoscritto consta di 36 capitoli raccolti in nove parti, per un totale di 463 fogli scritti in recto e verso.

Oltre all'indice, che dà un'idea dell'ampiezza cronologica e tematica del lavoro, presentiamo in originale e in traduzione alcuni passi tra i più significativi, ove si tratta di motivi connessi con le problematiche più strettamente artistiche.

Nell'originale la lingua è un tedesco regionale molto vicino al parlato; per contro, la traduzione italiana è piuttosto libera in quanto intende solamente dare un'idea del contenuto complessivo del manoscritto. I titoli dei brani proposti tra parentesi quadra sono nostri.

Il cap. 33 ("Le mie esperienze più memorabili della Prima Guerra Mondiale") è stato interamente tradotto e pubblicato in: Diego Leoni (a cura di), *Francesco Rizzi - Pittore di guerra*, Vigo di Fassa, Istituto Culturale Ladino 1989, pp. 35-58.

* Fotocopia in: Archivio Istituto Culturale Ladino - Vigo di Fassa.

I TEIL

DAS KAPITELVERZEICHNIS
zu meinem in Selbstverfassung habenden Buche, benannt:

"MEINE LEBENSGESCHICHTE"

mit anderen Worten:

"MEIN KAMPF UM DIE KUNST"

1. Kapitel : Das Erleben der Zeit meiner frühesten Jugend.
2. Kapitel : Zum ersten Male, schon als zehnjähriger Knabe, von der Heimat auf deutschem Boden abgehen müssend, um mein Brot von dort an mir selber schon zu verdienen.
3. Kapitel : Mein Einstand als "Bua" beim "Reiter - Bauer" in Jenesien, hoch auf einem Berge bei Bozen, Südtirol.
4. Kapitel : Zum ersten Male von der Fremde wieder in die Heimat unkommand.
5. Kapitel : Zweiter Abgang von der Heimat zu dem gleichen Bauern nach Jenesien bei Bozen.
6. Kapitel : Zum zweiten Male bei dem genannten Bauern in Jenesien angekommen, bei welchem ich vier Jahre und zwei Monate zubringen mußte.
7. Kapitel : Zum zweiten Male von dem Bauern abgehend wieder glücklich die Heimat betreten könnend.
8. Kapitel : Von der Heimat dann, nach sechs Monaten, zum Vater nach Mautern, Obersteiermark, in die Lehre der "Malerei" gekommen.
9. Kapitel : Meine Lehrlingszeit als Zimmermaler und Anstreicher beim Vater auf drei Jahre.

II TEIL

10. Kapitel: Meine Überführung von Mautern, Steiermark, nach Innsbruck zur damaligen k.k. Staatsgewerbeschule und meine Aufnahme an derselben.
11. Kapitel: Meine Zeit an der k.k. Staatsgewerbeschule in Innsbruck.
12. Kapitel: Mein Austritt aus der k.k. Innsbrucker Staatsgewerbeschule und der Beginn meiner Wanderschaft als Zimmer- und Dekorationsmaler. Zunächst von Innsbruck nach Kufstein, Tirol, dann, zu Fuß über Kronlund Salzburg nach Graz, Steiermark.

I PARTE

Indice dei capitoli dei libri di mia stesura dal titolo

"LA STORIA DELLA MIA VITA"

ossia

"LA MIA LOTTA PER L'ARTE"

1. Capitolo : L'esperienza della mia prima giovinezza.
2. Capitolo : Partito per la prima volta dalla patria per la terra tedesca all'età di dieci anni per guadagnarci il pane.
3. Capitolo : La mia entrata in servizio come aiuto-contadino su una montagna presso Bolzano, Sudtirolo: San Genesis.
4. Capitolo : Primo rientro in patria.
5. Capitolo : Secondo abbandono della patria per S. Genesis presso lo stesso contadino.
6. Capitolo : Per la seconda volta a servizio presso il contadino soprannominato ove dovetti trascorrere 4 anni e 2 mesi.
7. Capitolo : Felice di poter tornare in patria per la seconda volta.
8. Capitolo : Lasciata la patria dopo 6 mesi per raggiungere il padre a Mautern, Obersteiermark; iniziazione allo studio della pittura.
9. Capitolo : Il primo apprendistato come verniciatore e pittore assieme al padre durato 3 anni.

II PARTE

10. Capitolo: Il primo trasferimento da Mautern, Steiermark, a Innsbruck alla Scuola Tecnica Industriale statale e la relativa accettazione.
11. Capitolo: Il periodo alla scuola K.K. Staatsgewerbeschule (Scuola Tecnica Industriale) a Innsbruck.
12. Capitolo: L'uscita dalla K.K. Staatsgewerbeschule e l'inizio del mio girovagare come verniciatore e decoratore. Da Innsbruck a Kufstein, poi a piedi passando per Kronland Salzburg fino a Graz, Steiermark.

13. Kapitel: Von Gruz dann, wieder zu Fuß, nach Deutschfeistritz, Steiermark, dann weiter zu Fuß nach Lilienfeld, Niederösterreich, dann fort zu Fuß nach St. Pölten gekommen und, bald darauf, nach Wien gelangt.

III THEIL

14. Kapitel: Mich zum ersten Male in Wien befindend. Dann nach Tulln, unweit von Wien, abgegangen und von dort wieder nach Wien gekommen, um eine Aufnahme an der damaligen k.k. Wiener Akademie der bildenden Künste zu versuchen, welcher Versuch fehlging.

15. Kapitel: Mein wieder erfolgter Abgang von Wien, zu Fuß, mit dem Vorhaben nach Jenbach, Tirol, zum Bruder abzugehen, aber nur bis Rekuwinkel gelangt. Bei Rekuwinkel, in Preßbaum, dann (eine Ortschaft unweit von Wien) bei einem Ingenieur für Gartenanlagen eine Stelle als Zeichner angenommen; von Preßbaum dann nach Jenbach zum Bruder abgegangen.

16. Kapitel: Vom Bruder in Jenbach dann zum dritten Male nach Wien gekommen. Dann von Wien nach Krakau, von Krakau dann, zu Fuß nach Mährisch, Ostrau, und von dort dann wieder zum Vater nach Mautern-Obersteiermark gekommen.

17. Kapitel: Bis auf Weiteres mich nun wieder bei Vater im Mautern befindend.

18. Kapitel: Von Mautern wieder zum Bruder nach Jenbach, Tirol, gekommen, worauf ich dann abermals zum Vater nach Mautern, Steiermark, kam. Nachher, vom Vater weg, zum ersten Male nach München gekommen, zu einer Privatkunstschule, um dann, nach einem Monat, von München wieder zum Bruder nach Jenbach, Tirol, zu Fuß abgehen zu müssen.

19. Kapitel: Wieder beim Bruder arbeitend. Dann, beide, der Bruder und ich, von Jenbach, Tirol, abgegangen und zusammen nach Zürich und Winterthur (Schweiz) gekommen.

20. Kapitel: Von Winterthur, getrennt vom Bruder, dann allein nach Rorschach am Bodensee gekommen. Von da dann nach Bregenz, dann nach Feldkirch, Vorarlberg, abgegangen. Dann über Innsbruck nach Wals bei Salzburg, gekommen, wo ich zu einer Kirchenmalerei kam, und von dort dann wiederum nach Wien gelangte.

21. Kapitel: Mich nun zum vierten Male in Wien befindend. Es da wiederum versuchend an die damalige k.k. Akademie der bildenden Künste zu kommen, mißlang es mir wieder.

22. Kapitel: Von Wien nachher nach Innsbruck und von Innsbruck, zu Fuß, nach Bozen, Südtirol, gekommen; dann weiter zu Fuß nach Meran. Von Meran dann wieder zu Fuß durch die Vintschgau bis Mals vorgedrungen. Von dort dann, fort zu Fuß, zurück über Meran bis Tisens, um Berg unweit von Lana, gekommen, wo ich in der kleinen Kirche der Ortschaft Prissian, Pfarre Tisens, selbständig einige Deckengemälde in Öl gemalt habe.

13. Capitolo: Da Graz ancora a piedi verso Deutschfeistritz, Steiermark, proseguito a piedi verso Lilienfeld, Niederösterreich, di nuovo in viaggio a piedi per St. Pölten e, poco dopo, arrivo a Vienna.

III PARTE

14. Capitolo: A Vienna per la prima volta. Poi a Tulln, lontano da Vienna; ripartito e tornato a Vienna per inoltrare l'iscrizione alla K.K. Wiener Akademie der bildenden Künste (Accademia delle arti figurative), tentativo fallito.
15. Capitolo: La mia seguente dipartita da Vienna a piedi con l'intenzione di recarmi da mio fratello a Jenbach, Tirol, arrivato però solo fino a Rekawinkel. Da Rekawinkel a Preßbaum (una località non lontano da Vienna) dove avvenne l'assunzione come disegnatore presso un ingegnere occupato nella progettazione di giardini.
16. Capitolo: Ritorno a Vienna per la terza volta. Poi da Vienna a Krakau, da Krakau a piedi fino a Mábrisch, Ostrau, e da lì di nuovo dal padre a Mautern, Obersteiermark.
17. Capitolo: Di nuovo assieme al padre per un periodo.
18. Capitolo: Da Mautern raggiunto di nuovo il fratello a Jenbach, Tirol, poi tornai ancora una volta dal padre. Dopodiché mi recai per la prima volta a Monaco in una scuola d'arte privata che lasciai dopo un mese per dover raggiungere il fratello nel Tirol a piedi.
19. Capitolo: Nuovamente dal fratello a lavorare. Poi, mio fratello ed io partimmo dal Tirol per arrivare a Zurigo e Winterthur (Svizzera).
20. Capitolo: Da Winterthur, separato dal fratello, partii per Rorschach sul lago di Costanza, proseguì in direzione Bregenz, Vorarlberg. Poi per Innsbruck verso Wals presso Salzburg dove conobbi la pittura sacra; infine di nuovo verso Vienna.
21. Capitolo: Per la quarta volta a Vienna. Tentato ancora una volta di poter entrare all'Accademia delle arti figurative, tentativo fallito.
22. Capitolo: Più tardi partii da Vienna verso Innsbruck e poi a piedi fino a Bolzano; poi proseguì a piedi per Merano. Da Merano mi spinsi a piedi attraverso la Val Venosta fino a Malles; da lì poi tornai per Merano fino a Tesimo, su un monte nelle vicinanze di Lana, dove dipinsi alcune pitture sul soffitto della piccola chiesa della località Prissian, parrocchia di Tesimo.

IV TEIL.

23. Kapitel: *Von Tisens, Südtirol, dann wieder über Bozen, Innsbruck und Salzburg nach Wien gelangt u. zw. zum fünften Male, um da wiederholt mein Glück um Aufnahme in die damalige k.k. Akademie der bildenden Künste zu versuchen, das mir aber wiederum fehlging.*
24. Kapitel: *Mein nun folgender Abgang von Wien nach Karlsbad, Böhmen. Dann von Karlsbad über Außig weiter durch Dampferfahrt auf der Elbe nach Dresden und Ketzschenbroda - nahe an Dresden - gekommen. Dann von Ketzschenbroda über Berlin und Frankfurt a/O. nach Küstrin-Preußen gelangt. Von Küstrin darauf nach Prag gekommen, um nun an der dortigen damals genannten Maler-Akademie weiter mein Glück zum Kunststudium zu suchen, zu erjagen.*
25. Kapitel: *Meine Aufnahme an der damaligen Maler-Akademie in Prag und meine Zeit an derselben.*
26. Kapitel: *Mein Übergang von der Prager Maler-Akademie an die damalige berühmte königl. Münchner Akademie der bildenden Künste und die Zeit, die ich auch an derselben verbrachte.*

V TEIL.

27. Kapitel: *Vom Abschlusse meiner Münchner Akademiezeit. Dann wieder nach Prag zur Familie Wiechowsky abgegangen. Nachher wieder nach München gekommen. Von München dann nach Plauen i/v. vom andortigen Stadttheater-Direktor, um einige Ölgemälde zu malen, berufen, und von Plauen dann wieder nach München zurückgekehrt.*
28. Kapitel: *Von München dann nach Berchtesgaden gekommen und von dort dann wieder nach Wien abgegangen. Von Wien dann abermals nach Karlsbad gekommen; von dort dann wiederum zum Bruder abgegangen, nun aber nach St. Michael, Steiermark, wo er sich damals befand.*
29. Kapitel: *Von St. Michael, Steiermark, bald darauf mit dem Bruder nach Seis am Schlern, Südtirol, gekommen, und andorten dann weiter zusammen gearbeitet.*

IV PARTE

23. Capitolo: Da Tesimo, Sudtirolo, di nuovo di ritorno a Vienna per la quinta volta attraverso Bolzano, Innsbruck e Salzburg. Tentai la fortuna all'Accademia delle arti figurative ma il tentativo fallì ancora.
24. Capitolo: La mia successiva partenza da Vienna per Karlsbad, Boemia. Da lì mi spostai per navigazione a vapore sull'Elbe fino a Dresda e Ketzschenbroda, vicino a Dresda. Da qui ancora avanti verso Berlino e Francoforte fino ad arrivare a Küstrin, Prussia. Da qui proseguì ancora per Praga, per tentare la fortuna nello studio dell'arte alla Malerakademie.
25. Capitolo: La mia ammissione all'Accademia di Praga e il mio tempo presso la stessa.
26. Capitolo: Il mio trasferimento dall'Accademia di Praga all'allora famosa Königl. Akademie (Accademia delle arti figurative) di Monaco e il tempo che vi trascorsi.

V PARTE

27. Capitolo: Dalla conclusione dei miei studi presso l'Accademia di Monaco. La mia visita alla famiglia Wiechowsky di Praga e il mio ritorno a Monaco. Da Monaco a Plauen per desiderio del direttore del teatro cittadino per dipingere alcune opere ad olio e il successivo ritorno a Monaco.
28. Capitolo: Da Monaco a Berchtesgaden e poi di nuovo a Vienna. Da Vienna tornato ancora una volta a Karlsbad e da lì partito per raggiungere il fratello a St. Michael, Steiermark, dove egli allora si trovava.
29. Capitolo: Trasferimento da St. Michael a Siusi allo Sciliar assieme al fratello dove continuammo a lavorare insieme.

VI TEIL

30. Kapitel: *Nach nun abermals erfolgter Trennung vom Bruder, mein Abgang von Seis am Schlern nach Brixen, dann von Brixen über Innsbruck, Lindau im Bodensee nach Ravensburg, dann nach Stuttgart, dann nach Nürnberg gekommen. Von dort dann nach Petsch in Südungarn abgegangen und dann von dort wieder einmal nach Wien gelangt. Von Wien dann, nach langer Zeit, abermals nach Graz, Steiermark, gekommen und von dort dann nach Brixen, Südtirol, zurückgekehrt.*
31. Kapitel: *Von da ab folgt die Zeit bis zu meiner Verheiratung.*
32. Kapitel: *Die Zeit von meiner Verheiratung bis zum ersten Weltkriege.*
33. Kapitel: *Meine denkwürdigsten Erlebnisse vom ersten Weltkriege.*

VII TEIL

34. Kapitel: *Die Zeit, die ich nach dem ersten bis zum zweiten Weltkriege erlebte, während welcher ich einmal auch über Zürich, Basel, durch Frankreich, Catalis, Dover, London nach Oxford kam, wo ich bei einer aus Deutschland nach England gekommenen Familie als Gast, zwei Bildnisse malte, wodann ich den Retourweg nach der Heimat von Oxford, London, Portsmouth über den Kanal nach Le Havre, Rouen, über Paris nahm. Dann, wieder in Zürich ankommend, malte ich auch andorten unterwegs ein Portrait, um dann nach der Heimat zurückzukehren.*

VIII TEIL

35. Kapitel: *Wie ich, nach dem zwischen Deutschland und Italien im Jahre 1939 abgeschlossenen Vertrag der - nach freier Wahl - Überführung von Südtirol nach Deutschland, auf welchen hin auch ich samt der Familie für Deutschland optierte, wodann wir von Südtirol nach München übersiedelten.*

IX TEIL

36. Kapitel: *Wie ich da samt der Tochter im guten Glauben zur sogenannten "NSDAP" kam bzw. wie wir durch unsere Verhältnisse dazu getrieben wurden und meine Erlebnisse während des zweiten Weltkrieges.*

VI PARTE

30. Capitolo: Dopo l'ulteriore separazione dal fratello, la mia partenza per Bressanone, poi da Bressanone per via Innsbruck fino a Lindau sul lago di Costanza e Ravensburg, raggiunte poi le città di Stoccarda e Norimberga. Da lì partito per Petsch nell'Ungheria meridionale e poi da lì ancora una volta di ritorno a Vienna. Da Vienna, dopo lungo tempo, nuova partenza per Graz, Steiermark, e ritorno a Bressanone.
31. Capitolo: Da qui segue il periodo che va fino al mio matrimonio.
32. Capitolo: Il periodo dal mio matrimonio alla Prima Guerra Mondiale.
33. Capitolo: Le mie memorabili esperienze della Prima Guerra Mondiale.

VII PARTE

34. Capitolo: Il periodo che vissi tra la Prima e la Seconda Guerra Mondiale, durante il quale intrapresi un viaggio per Zurigo, Basilea, per la Francia (Calais, Dover) e poi per Londra fino ad arrivare a Oxford dove dipinsi due ritratti per una famiglia venuta dalla Germania presso la quale ero ospite. Presi poi la via del ritorno per la patria passando per Londra, Portsmouth, sul canale fino a Le Havre, Rouen, Parigi. Arrivato a Zurigo, dipinsi anche lì un ritratto per poi tornare in patria.

VIII PARTE

35. Capitolo: Come, dopo la stipulazione del patto della «Libera Opzione» per il trasferimento del Sudtirolo alla Germania avvenuto nel 1939 tra Italia e Germania, optai anch'io per la Germania e mi trasferii con la famiglia a Monaco.

IX PARTE

36. Capitolo: Come arrivai con la figlia in buona fede al cosiddetto «NSDAF», rispettivamente come fummo spinti dalle nostre condizioni a tale passo e la mia esperienza della Seconda Guerra Mondiale.

(...)

Was, auf den Akademien da und dort studierend, meine Befähigung erlangt, dachte ich mir sehr oft: Wenn dieser Herr Professor ausbliebe und mich frei allein bei dem lebenden Modell nämlich mich der Natur gegenüber völlig selbständig ließe, wäre es mir weit lieber. Daher sehnte ich mich da auch sehr nach einem eigenen Atelier, im welchen ich dann werde vollkommen frei, ohne Korrigiersekaturen schaffen können, denn, in der bildenden Kunst lehrt ein jeder Professor in der Weise zu schaffen, wie er schafft, Tönung und Farbe sieht, während es dem Schüler anders zu schaffen und in der Natur zu sehen gegeben ist, so daß der, welcher samt des auch anatomischen Studiums und der Kenntnisse der Perspektive auch noch einen Professor bzw. einen Lehrer in der bildenden Kunst benötigt um der Natur gegenüber Formen richtig zu sehen und zu gestalten, weiter auch um Tönung und Farbe gut künstlerisch zu sehen, der, behaupte ich, hat überhaupt kein wahres Talent und richtige Eignung zum Künstler! Ja, ich hätte mich tatsächlich auch ohne jeder menschlichen Lehre, gänzlich privat allein durch die Natur, sie frei-selbständig studieren beobachten und fühlen und mich ebenso auch technisch ständig künstlerisch vollkommen frei üben könnend, auch im Studium des Aktes getraut ein Künstler zu werden, nur hätten nebst der Möglichkeit von Besuch von Kunstausstellungen und sonstiger Kunstsammlungen, mir da freilich auch alle anderen, außer der Natur, dazu noch erforderlichen Mittel zur Verfügung stehen müssen und ich bis dahin frei von jedem anderen Existenzkampf dastehen sollen. Da, versichere ich, auch allein nur durch die wahrste und beste Lehrerin, welche die Natur in der bildenden Kunst ist, wäre ich ein sicherlich noch weit größerer Künstler geworden, als durch das geltend regelrechte Studium auf unseren eingeführten staatlichen Schulen der bildenden Kunst, in welchen die Zöglinge durch einen Professor nach seiner Lehrmethode schablongemäß alle über einen und denselben Laien gezogen, in ihrem freien Fortschritt nicht nur verhindert, sondern auch in jeder eigenen Individualität unterdrückt werdend, alles individuell persönliche Künstlertum da verloren gehen muß, welche verallgemeinerte Gleichmacherei, als eine gänzlich verfehlte Lehrmethode bezeichnet werden kann. Diesen Beweis wie einmal schon erwähnt, glaube ich später in vollem Masse in der Dolomitenberglandschaftsmalerei

3.a [Il rapporto con l'insegnante nella descrizione della natura.]

(...)

Riflettevo spesso su ciò che le mie possibilità mi permettevano di apprendere all'Accademia, pensando: "Se questo professore mi lasciasse di tanto in tanto solo a tu per tu con la natura, mi sentirei sicuramente più a mio agio". Desideravo talvolta avvalermi di un mio proprio atelier dove poter esercitare liberamente senza dover sopportare correzioni da parte di un professore che insegna seguendo il proprio modo di interpretare le tonalità cromatiche, i colori e l'arte in genere. L'allievo deve imparare da un maestro la conoscenza della prospettiva per poter vedersi formare la propria visione del paesaggio naturale, nonché imparare a vedere tonalità e colori da vero artista. Se ciò non gli riesce, non ha secondo me del vero talento e reali possibilità di riuscita nell'arte. Io avrei potuto realmente, senza alcun insegnante, semplicemente solo, osservare, sentire e studiare la natura e darmi privatamente quel bagaglio tecnico indispensabile per poter diventare un artista anche nello studio del nudo. Accanto alla possibilità di visitare mostre o di frequentare ritrovi di artisti, avrebbero dovuto essere a mia disposizione tutti gli altri mezzi, indispensabili alla mia formazione, oltre alla natura, da permettermi di poter lavorare senza affrontare dubbi di carattere esistenziale. In proposito ritengo che anche da solo, spontaneamente, attraverso quella vera e fedele maestra che è la natura nell'arte, sarei diventato sicuramente un buon artista, anziché attraverso regolari studi nelle nostre scuole statali d'arte, dove il giovane studente viene influenzato dal metodo educativo del professore, viene istruito seguendo metodi collettivi, dove non solo vengono ostacolati i suoi primi passi, ma anche la sua crescita individuale. Tutta la sua carica artistica andrebbe perduta, creando un prototipo di pittura fisso, ribadendo così un metodo di insegnamento sbagliato o perlomeno schematizzato. Questo presentimento già avuto altre volte, trovò piena conferma più tardi nella descrizione «dal vero» del paesaggio alpino, dove vengono usati non solo i colori a macchie, ma dove abbisogna studiare anche le forme e la loro conoscenza. Ritengo poi anche sbagliato che il maestro d'arte corregga tecnicamente i suoi allievi. Questi è solito correggere gli errori di forma ed invece dovrebbe lasciare agli allievi la libertà di approfondire la tecnica poiché solo attraverso una spontanea e libera creazione in-

erbracht zu haben, wo man nicht nur einfach Farben zu klexen braucht, sondern auch Formen und Formverhältnisse beherrschen lernen muß. Denn, als verfohltes halte ich, wenn der Professor der bildenden Kunst den Schüler auch technisch korrigiert. Die Formfehler mag er korrigieren, doch die Technik hätte er den Schüler frei zu lassen, weil technisch kann der Mensch auf verschiedenen Wegen zur Kunst gelangen. Die Technik sollte, in der bildenden Kunst, als eine absolute Privatsache erachtet werden. Im Handwerk mag sie, die Technik, etwas gelten, nicht aber in der bildenden Kunst. In der bildenden Kunst, hat ohne jegliche Vorschriften über Technik, nur die Wirkung des Kunstwerkes maßgebend zu sein, denn, gerade auch die verschiedenen Techniken, die sich aus der Natur der allerlei persönlichen Individualitäten ergeben, gestalten die Bildkunst interessant; denn wie langweilig würde die Kunst nämlich der Malerei endlich werden, wenn alle Maler die gleiche Technik hätten. Jeder Maler sollte, also, eine eigene, nämlich welche sich gänzlich von selbst aus der Natur des individuell persönlichen Wesen des Künstlers die sich naturgemäß ergibt, haben. Auch daß der Professor stets nur die künstlerische Technik lehren kann, die er selber hat. Nun wird aber ein Schüler wahren Talentes doch niemals, anstatt ein wahrer, freier Meister, ein plagiatischer Nachahmer seines Professors werden wollen. Damit solle aber nicht gesagt sein, daß da jede modesüchtige Verrücktheit, die es schon gegeben hat, als ein Genius wahrer Kunst zu respektieren sei. Nur mußte ich da, weiter, auch die Möglichkeit gefunden haben, etwu durch eines Sechzieren von Leichen, auch anatomische Studien betreiben zu können. Mit der Lehre der Perspektive hätte ich mich dann mit dem, was da für die Malerei wirklich nötig ist, bei der Natur, sie auch nach dieser Richtung studierend schon leichter abgefunden. Nur das eine, daß die Sache da für mich allein noch weit teurer zu stehen gekommen wäre als durch das organisiert gemeinschaftliche Kunststudium an den Staatlichen Kunstschulen. (...)

interpretativa l'uomo può riuscire nelle varie vie dell'arte. La tecnica dovrebbe essere considerata e valutata come una ricerca assolutamente individuale. Nell'artigianato la tecnica è considerata un valore, cosa che però non avviene nell'arte. Qui non c'è niente di prestabilito sulla tecnica, evidentemente può esserci della predisposizione artigianale, poiché diverse tecniche date dalla natura di personalità diverse, formano l'importanza dell'arte stessa. Sarebbe infatti molto noiosa l'arte qualora tutti gli artisti si servissero della stessa tecnica. Ogni pittore dovrebbe dunque possedere una tecnica personale accanto alla propria individuale natura artistica, formatasi, quest'ultima, spontaneamente.

Il professore può insegnare solamente quella tecnica artistica che lui possiede. Così non sarà mai dato all'allievo di affinare e coltivare il proprio talento ed anziché diventare un vero e libero artista, diventerà un riproduttore plagiato dallo stesso insegnante. Con questo non è detto che ogni moda stravagante "déjà vu" sia da rispettare come l'opera di un genio artistico.

Avrei dovuto trovare la possibilità di poter approfondire i miei studi anatomici attraverso il sezionamento dei corpi. Con lo studio della prospettiva poi, avrei trovato facilmente la direzione per una completa visione della natura, cosa di cui la pittura ha estremamente bisogno. L'unico inconveniente in questo era dato dal fatto che per le mie possibilità era tutto troppo caro ed avrei dunque dovuto ricorrere ancora una volta alla Scuola d'Arte Statale. (...)

(...)

Das Wiedersehen war ein freudiges. Da gab es sich gegenüber, vieles zu erzählen. In was bestand aber die Kunstmalerei, die er für mich aufbewahrte? In nichts anderem als in einigen Bauernfeldkreuze und Feldkapellenbilder auf Holz, weiß Gott wann einmal von irgend einen Pfuscher gemalt, die vor Alter, Sonne und Wetter dermassen zersprungen verworfen und sonnenverbrannt waren, daß man von irgend einer Malerei derselben fast gar nichts mehr sah. Diese Malereien hätte ich da also restaurieren sollen. Ich erschreck. Da mußte ich gleich erklären. "Mein lieber Bruder, an solchen Malereien lege ich in keinem Falle Hand an". Das warum konnte er gar nicht recht begreifen. Ihm es dann beibringen wollend, daß ich weit lieber mit ihm Zimmer male, als solche Arbeiten der Kunst zu verrichten meinte er, man sehe die Figuren schon noch ein wenig um sie zu restaurieren und daß es da für solche Bauersteute es ja auch nicht so heikel wäre, da mußte ich lachen. Nein, nein, sagte ich ihm, das geht bei mir nicht und dann, wenn ich da beispielsweise auch nach aller Mühsal, etwas halbwegs ordentliches daraus noch zu machen vermochte, was würden solche Leute dafür dann denn zahlen? Mein lieber, da rentiert sich die Mühle wohl nicht. Solche Laien, wie mein Bruder, von Bauern gar nicht zu reden habe ich oft gefunden, daß sie meinen, man brauche nur Künstler zu sein, dann gehe alles einfach nur so wie von selbst. Endlich, schien er es doch zu begreifen und stand davon ab. Ich ersuchte ihn, er solle den Bauern sagen, die Bretter sollen sie nun nur hacken zu Holz, das der Dürre desselben wegen recht gut brennen wird. Daß einem anderen besseren Zwecke die bald schon gänzlich verkommenen Bretter nun wohl nimmer zu dienen vermögen. So malte ich dann mit ihm Zimmer. Nun respektierte er mich freilich als endlich doch noch gewordener akademischer Kunstmaler, das er vorher als so sehr unmöglich durchzusetzen erachtete. Aber, nun, weiter? Nun hatte ich erst das schwierigste als bevorstehend zu betrachten nämlich bei meinen Verhältnissen mir eine freie Existenz in der Kunst als schaffender Künstler zu erobern. Da meinte der Bruder: nun könnten wir uns, wenn ich jetzt bei ihm bleibe, auf Kirchenmalerei verlegen. Da erwiderte ich ihm: "Geschäftsmaäßig gedacht, wäre die Sache an und für sich, gar nicht so übel. Aber, lieber Bruder, auch da hat die Sache ihre Hücken, denn ich

3.b [Sull'arte religiosa.]

(...)

Rivedere mio fratello fu una vera gioia. Avemmo molte cose da raccontarci a vicenda, ma quale fu la delusione per me quando seppi da lui qual era il lavoro artistico per cui mi aveva richiamato presso di sé: qua e là un Cristo di legno e una cappella votiva da restaurare, distrutti fra l'altro dall'età, dal sole e dalle intemperie, dove non si vedeva quasi più niente dell'originale pittura. Queste "cose" avrei dunque dovuto restaurare, mi spaventai. Dovetti subito chiarire alcuni punti: "Mio caro fratello - dissi - su questi ruderi non metto le mani".

Avrei preferito piuttosto decorare camere come un tempo che non rifare praticamente da capo questi resti di figure. Inoltre dissi che quei contadini non avrebbero certo potuto pagarci bene per quel lavoro di restauro. D'altronde i montanari locali come pure mio fratello pensavano che bastasse la conoscenza dell'arte per far sì che il lavoro artistico andasse da sé. Consigliai dunque a mio fratello di dire ai contadini di usare quelle assi come legna da ardere.

Fu così che dopo qualche tempo tornai con lui a dipingere e decorare camere. Fu allora che finalmente fui rispettato come un artista accademico cosa questa che finora era stata da tutti poco considerata. Il primo problema che mi si pose davanti, infatti, consisteva proprio nel fatto che non ero conosciuto in valle e che praticamente dovevo in qualche modo farmi un nome per potermi permettere una libera esistenza artistica.

Fu sempre mio fratello a propormi entusiasticamente di decorare chiese. Vista la grande richiesta non era una cattiva idea, però anche qui si affacciavano dei problemi. "Caro fratello - dissi - sebbene noi fossimo stati cresciuti ed educati nella fede della religione cattolica, non sono più un fervido credente e per me le rappresentazioni di santi in contemplazione non avrebbero più senso, così come il passare da ipocrita e bigotto di fronte al parroco e alla comunità".

Gli raccontai della mia lunga strada per arrivare all'arte, le molte scelte e i sacrifici che per essa bisognava affrontare. Di rimando lui mi raccontò la sua semplice seppur movimentata esistenza artigianale.
(...)

hin schon längst, obwohl wir so glücklich im Schoße der Kath. Kirche geboren alle so streng religiös erzogen wurden, kein so alles glaubender katholischer Christ mehr, so daß ich für Darstellungen von faden, fanatischen augenverdrehenden Heilige nur sehr wenigen Sinn mehr hätte, ebensowenig für religiöse Heuchelei vor den Pfarrern". Von meinem Kampfe um die wahre, eigentliche Kunst, den ich bis dorten schon durchgemacht hatte, ihm viel erzählend, erzählte auch er mir über sein bisheriges Leben. (...)



Autoritratto, 1929
(Proprietà privata - Dissen - Germania)

(...)

Nun, mich endlich glücklich in der Heimat befindend, hieß es, mich der Aufgabe zuzuwenden, die ich mir gestellt hatte. Es war keine so einfache, noch leichte, denn, da betrat ich ein Kunstgebiet, im welchen ich eigentlich noch keinerlei Studien je gemacht hatte. Auch mußte ich das Studium der Dolomitenberglandschaft das wie schon gesagt kein so einfaches war, gänzlich selbständig, d.h. völlig auf mich selbst gestellt nun von Grund aus betreiben und möglichst bald der Bilder machen, die man auch verkaufen könne, um besagtes Studium somit möglichst zu verbilligen. Freilich hatte ich da am liebsten mir Aktmodell genommen und in figürlichen Kompositionen geschaffen. Doch solch ein künstlerisches Schaffen wäre vorderhand zu teuer zu stehen gekommen das ich den braven Mädchen, das über ihr Vermögen schon verfügen konnte, sogleich nicht zumuten durfte. Doch, für einstweilen, war ja doch auch die Dolomitenberglandschaftsmalerei ein ganz schönes Kunstgebiet, zumal für solch einen jungen Menschen wie ich, der so gut bei Fuß war, um Bergwanderungen machen zu können. Auch hatte ich es ohnehin vor, auch die Landschaft beherrschen zu können, so daß nun für mich sich auch diese Möglichkeit bot. Lehrer brauchte ich nun zu keinem Gebiet der Malerei mehr; du genügte mir schon die Natur, die alleinige die seit je her stets meine beste Lehrerin auch in der Kunst war. Neben der Natur hätte ich mit genügenden Mitteln versehen um für mich allein Naturmodell nehmen zu können erst recht in der bildenden Kunst eigentlich niemals einen Professor als Lehrer benötigt, ausgenommen in der Anatomie um da nicht selber als Anatom Leichen öffnen und sezieren zu müssen, das ich in diesem Buche schon einmal gesagt zu haben glaube. Das wird jeder Künstler sagen, der Mut und Talent hat. Von staatlich-akadem. Institutionen war man da, leider, des Naturmodells wegen abhängig, weil gänzlich privat kämen die Kunststudien eben wegen des Naturmodells noch teurer zu stehen und in vielen bestehenden Verhältnissen, des umständlichen und anstoßenden auch sehr schwierig wäre, während u.d. Akademie der Staatlichen Institution wegen, alles recht sein muß. Denn, ein Modell genügt an der Akademie für eine ganze Klasse, alle Schüler rund um denselben, anstatt nur für Einen und, das Naturmodell, zumal im Aktstudium, ist eben das, daß im künstlerischen Studium und im

3.c [Il motivo pittorico]

(...)

Essendo ritornato finalmente nella mia valle, mi fu data l'occasione di approfondire ciò che da tempo desideravo, compito questo né facile né semplice poiché nel campo della pittura dolomitica "dal vero" ero assolutamente privo di conoscenza e di tecnica. Dovevo praticamente da solo raggiungere una buona tecnica nella descrizione del paesaggio per potermi permettere, con eventuali introiti, di aprire uno studio. Naturalmente avrei voluto poter disporre di modelli anche per lo studio del nudo. Questo sarebbe stato per me troppo pretenzioso e caro: inoltre non potevo pretendere che le ragazze del mio paese avessero le capacità per potermi aiutare.

Al momento, dunque, presi in considerazione le Dolomiti come splendido ambiente artistico particolarmente aperto alla mia giovinezza, alla mia voglia di camminare e alla mia fantasia. Ebbi la possibilità di raggiungere una buona preparazione nella descrizione "dal vero" del paesaggio. Non avevo più bisogno di un maestro in nessun campo della natura, mi bastava la natura, la mia migliore maestra. In mezzo ad essa avevo trovato tutta l'ispirazione necessaria per arrivare all'Arte non avvertendo più l'esigenza di un insegnante, essendomi servito questo eventualmente per i soli studi anatomici ed i sezionamenti.

Tutto questo dovrebbe essere a conoscenza di ogni artista che ha coraggio e talento. Allora il motivo contenuto nella descrizione di un paesaggio dipendeva esclusivamente dalle istituzioni accademiche statali, poiché le scuole private erano ancora più care e di diverse tendenze, mentre la scuola statale era unificata e regolare nei suoi programmi scolastici. Un solo modello era sufficiente all'Accademia per un'intera classe, tutti gli allievi si concentravano sullo studio dello stesso anziché poter scegliere ognuno il modello preferito. Inoltre per quel che riguarda lo studio dal vivo, in particolar modo la tecnica del nudo, visti gli enormi costi che questo richiedeva, si era necessariamente costretti a uno studio collettivo creando grosse lacune dal punto di vista artistico personale.

Era molto triste in quel tempo la situazione in queste associazioni statali, aperte solo alla gente facoltosa e dove un povero diavolo cercava talvolta protezione dall'ingiustizia ed un minimo d'aiuto, tro-

künstlerischen Schaffen am teuersten kommt. Sehr traurig war es aber, bis jetzt, von solchen staatlichen Einrichtungen, bei welchen alles auf befristet zu sein ankam, und Geld kostete, ein armer Teufel Protektion benötigte und alle Ungerechtigkeiten auch irgend eines Stipendiums wegen in solch einer corrupten menschlichen Gesellschaft durchmachen mußte abhängen zu müssen, um Künstler oder Gelehrter werden zu wollen. Bei wahrer menschlicher Kultur und wirklicher Volksgemeinschaft hätte das Studieren nur Talent von Nöten zu haben, nicht dazu aber Geld! Alles sollte verstaatlicht sein, vom Stafaffe ausgehen und für den Staat arbeiten müssen. (...)

vandosi però di fronte ad un ambiente corrotto e dover suo malgrado dipendere da esso. In una società giusta, aperta alla cultura ed alla collaborazione, bisognerebbe incentivare e coltivare soprattutto il talento [artistico] e non dover dipendere da richieste economiche troppo elevate. Tutto dovrebbe essere statale: partire dallo Stato e lavorare per lo stesso. (...)

(...)

In meinem berglandschaftlichen Zeichnen und alpenlandschaftlichen Malen war das eigentümliche daß, daß fast jeder, der ein solches Werk meiner Hand zu sehen bekam, spontan: Segantini! auszurufen pflegte, ohne daß ich da je einen Original von Segantini außer in München - ich glaube es war andorten in der Neuen Pynakothek - als ich noch an der Konigl. Bayerischen Akademie der bildenden Künste nur Figur studierte, nicht aber auch Landschaft, da fess ein Landschaftsstudium an besagter Kunst-Akademie gar nicht gab, so daß ich, ihn da doch gänzlich unmöglich irgendwie hatte nachzunahmen vermocht, noch weniger aber, daß ich solches zu tun je Lust gefunden hätte, denn, nichts lag mir je ferner als irgend einen willkürlich nachzunahmen auch dann durchaus nicht, wenn es sich da auch um einen Segantini gehandelt hätte, denn ich wollte, will und werde immerdar selbst anstatt ein Anderer sein Wollen. Wenigstens in der Kunst soll dies gelten. Andererseits leugne ich es nicht, daß, als Landschafts- und Tiermaler, Segantini mir ungemein sympathisch erscheint und ich ihn als einen der größten Künstler aller Zeiten erdachte. Tendenziös nachzunahmen jedoch, wäre etwas gänzlich anderes, das ich als gänzlich verfehlt betrachten würde, denn schauen und sehen soll der Künstler stets nur mit den eigenen Augen in die Natur, niemals mit denselben eines Anderen bezw. wie er es an Werken Anderer gesehen hat und sei der Andere auch wer er immer sei. Auch das nur eigenste fühlen und empfinden soll der Künstler der Natur gegenüber immerdar entgegen bringen, sonst verliert er sich da selbst, wovon er als solcher, nämlich als selbständig künstlerische Persönlichkeit verloren ist. Gänzlich dasselbe gilt es ja auch betreffs der künstlerischen Technik. Jeder Künstler soll stets nur die Technik haben und kultivieren, die sich aus seiner eigenen natürlichen Veranlangung gänzlich und völlig von sich selbst ergibt, ohne eine solche von einem Anderen nachzunahmen und so auch nicht eine suchen oder sich zurechtzulegen, oder sich eine solche nach vielen Experimenten etwa eigens zu konstruieren zu wollen, sondern, wie schon gesagt, nur eine solche zu befolgen, die sich naturgemäß direkt nur von selbst aus der Art des eigenen Wesens heraus allmählich in voller Freiheit entwickelt. Niemals aber wird eine flott künstlerische Technik die Hauptsache in der Kunst sein, sondern vielmehr die Beherrschung der Formen die Schönheit, des Colorits und der Geist des Künstlers, kurz die Wirkung die das vollendete Kunstwerk auf ihren

3.d [Presunta imitazione e analogie stilistiche tra le mie opere e l'arte di G. Segantini.]

(...)

Succedeva spesso che i miei quadri di pittura alpina venissero scambiati per dei Segantini. Io non avevo mai visto un suo quadro originale salvo una volta nella Pinacoteca di Monaco, quando ancora studiavo forma e pittura, cosicché sarebbe stato assolutamente impossibile per me copiare un suo quadro; non ne avrei neanche avuto la voglia del resto, e non mi sfiorava nemmeno l'idea di assomigliare nell'arte ad un pittore famoso: io volevo, voglio e vorrò sempre essere me stesso anziché l'ombra o la copia di un altro. Perlomeno nell'arte quest'etica deve valere.

D'altra parte non nego che i quadri raffiguranti paesaggi e animali di S. mi piacevano assai, tanto da poterlo considerare uno dei più grandi artisti di tutti i tempi. Tendenzialmente ritengo il copiare una falsità, poiché guardare e vedere nella natura è proprio del singolo artista e nessuno può immedesimarsi nella visione di un altro. Anche il proprio sentire e interpretare deve riguardare il singolo artista immerso nella natura, altrimenti egli perde se stesso, rinunciando alla propria personalità individuale.

La stessa cosa vale anche per la tecnica artistica: ogni singolo artista deve coltivare e raffinare la propria personale tecnica che deriverà dalle sue naturali predisposizioni senza che qualcun altro vi apporti influenze e deviazioni varie. L'artista non dovrà inoltre né ricercare particolarmente una tecnica né sperimentarne a lungo altre, bensì, come già detto, dovrà seguire se stesso e la propria ispirazione sviluppando il proprio estro con piena libertà. Non sia mai detto che la tecnica sia la cosa principale nell'arte; molto più importante è infatti la conoscenza e la padronanza della forma, della bellezza, dei colori e dello spirito artistico, in breve dell'effetto che ha l'opera finita sull'osservatore. Qui la tecnica passa essenzialmente in secondo piano. Per me stesso vale la regola di seguire la mia personale capacità creativa ed esprimerla con la mia tecnica naturale e spontanea. Per me è

Beschauer und Betrachter zu bewirken vermag. Da ist die Technik an und für sich eigentlich eine völlig private Nebensache. Selbstredend wird sich, wenigstens in der Regel, aber auch die Technik naturgemäß nach der persönlich-genialen Kapazität des Künstlers richten. Das ist nur zu natürlich. Dies sage ich, weil in der Malerei viele hauptsächlich nur auf virtuose Technik alles zu geben pflegen, als ob alles nichts anderes als nur Suche der Technik wäre. (...)

questa una cosa naturalmente ovvia. Preciso questo poiché nella pittura molti si dedicano principalmente a soli virtuosismi tecnici come se non ci fossero altre componenti in grado di condurre ad una solida forma artistica. (...)

TAVOLE

Si presentano qui le riproduzioni di alcune opere maggiormente significative di Francesco Ferdinando Rizzi, che esplicano in modo essenziale il suo percorso artistico anche in rapporto con i suoi contemporanei.

Le note di catalogazione si riferiscono in gran parte alle pubblicazioni già edite sull'argomento, alle quali si rimanda per un più organico panorama delle opere dell'Artista.

OPERE DI FRANCESCO FERDINANDO RIZZI

Tav. 1 FIGURA DI RAGAZZA CORICATA
databile 1910 ca., olio su tela
cm. 65,5 x 55, non firmato.
Grainau (Germania), propr. privata.

Tav. 2 SCORCIO DI BRESSANONE
databile 1912 ca., olio su tela
cm. 50 x 65, non firmato.
Grainau (Germania), propr. privata.

Tav. 3 COL. RODELLA
databile 1915 ca., olio su tela
cm. 43,5 x 53,5, firmato.
Grainau (Germania), propr. privata.

Tav. 4 ORTISEI
databile 1920 ca., olio su tela
cm. 66 x 101, firmato.
Grainau (Germania), propr. privata.

Tav. 5 ORFANI SULLA TOMBA DEI GENITORI
databile 1925 ca., olio su tela
cm. 60 x 50, firmato.
Vigo di Fassa, propr. privata.

Tav. 6 BATTISTA RIZ E MARIA BERNARD
databile 1925 ca., olio su tela
cm. 50 × 65, non firmato.
Fontanazzo di Fassa, propr. privata.

Tav. 7 EMILIO MINGHETTI
1926, olio su tela
cm. 69 × 57, firmato.
Trento, propr. privata.

Tav. 8 GRAN VERNEL
databile 1927 ca., olio su tela
cm. 42 × 50, firmato.
Trento, propr. privata.

Tav. 9 JOSEFINE KLAMSTEINER IN RIZZI
databile 1942 ca., pastello su carta
cm. 60,5 × 43, firmato.
Vigo di Fassa, propr. privata.

Tav. 10 PASSESAGGIO MONTANO (inedito)
non datato, olio su cartone
cm. 35,7 × 40,4, firmato.
Rovereto, Musci Civici.

Tav. 11 ORSOLINA MICHELUZZI
non datato, olio su tela
cm. 50 × 40, firmato.
Campitello, propr. privata.

OPERE DI FRANCESCO BERNARD (FRANZELETO)

Tav. 12 LARSECH
non datato, olio su cartone
cm. 34 × 47, firmato.
Perra di Fassa, Fondo parrocchiale.

AL SOLADIF *

*Co l'ert do la schena
me n vae do chest rif.
Cor l'ega te ghebo
più n presha che me.*

*Mio còr aboncont,
el cor più che l'ega
el rua più lontan
olache voi giò.*

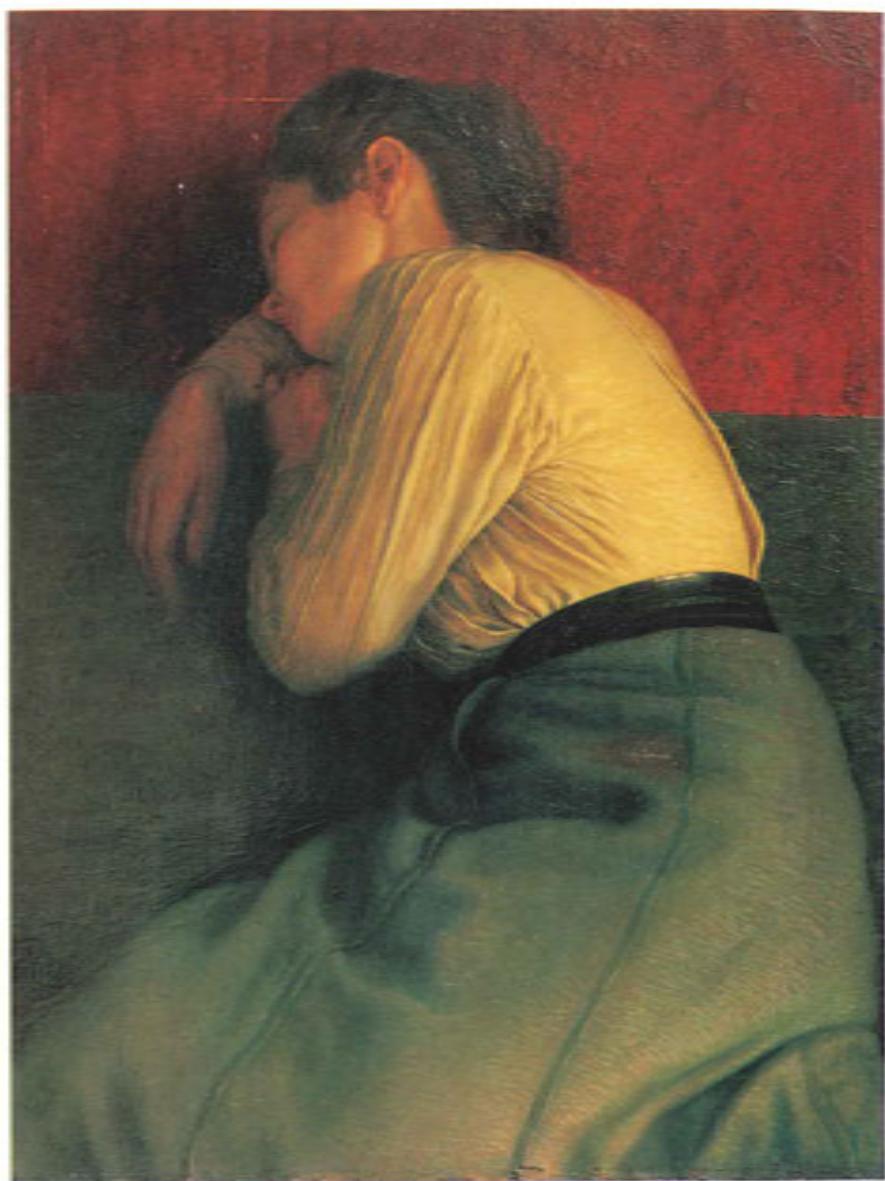
*Sconù te l'ombria
sotjù veje n pont.
Da l'otra man
è vòia de passar
magari enseghit
al soladif.*

Luciano Jellici del Garber

NEL SOLE

*Col pendio dietro di me / me ne vado lungo il torrente. / Scorre l'acqua nel greto / più forte di me. /
Il mio cuore però / corre ancor di più dell'acqua / e giunge più lontano / là dove io voglio. /
Nascosto nell'ombra / laggiù vedo un ponte. / Dall'altra parte / ho voglia di riposare / magari per sempre / nel sole.*

* Dò "Raish desmentido". De l'om e de la tera. In: "Mondo Ladino" XI (1987) 3-4, p. 357.



Tab. 1





Tav. 2





Tav. 3





Tav. 4





Tab. 5





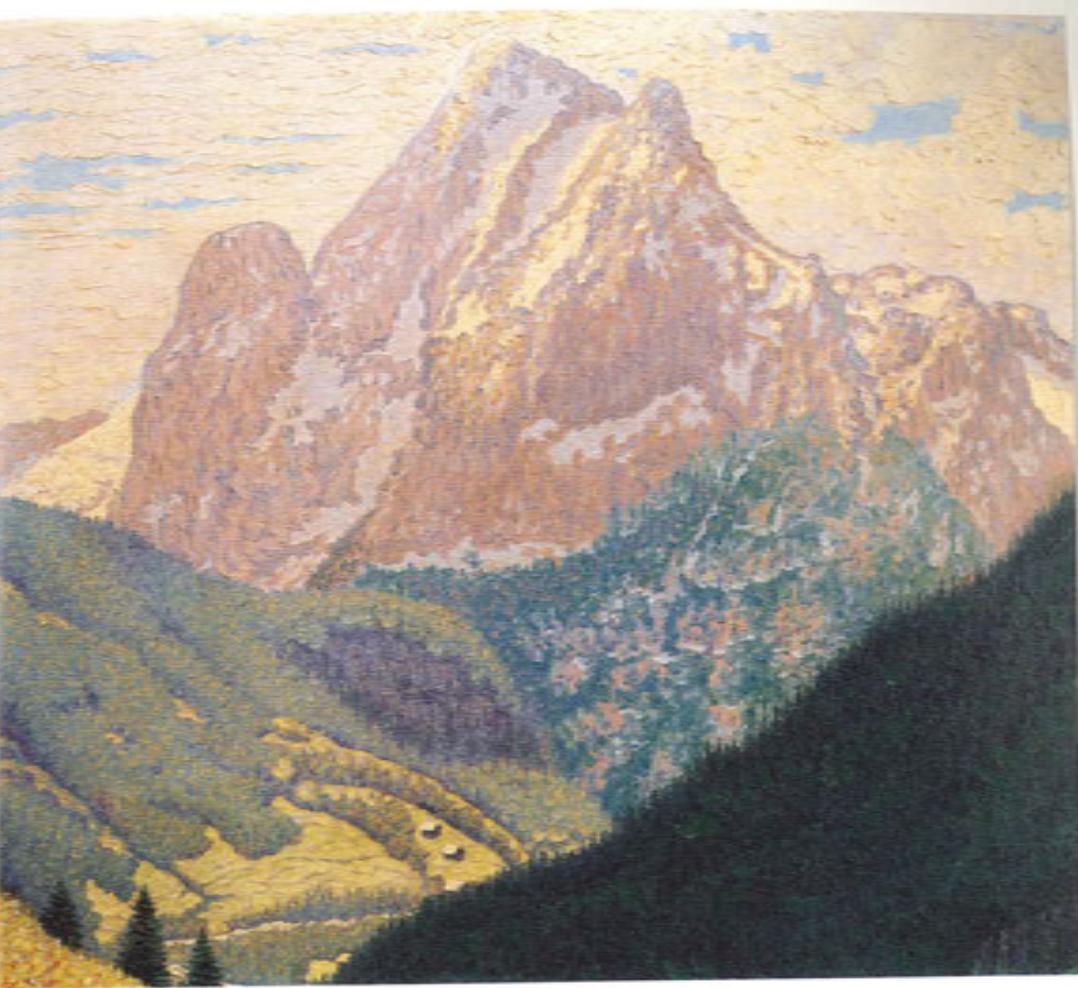
Tav. 6





Tav. 7





Tav. 8



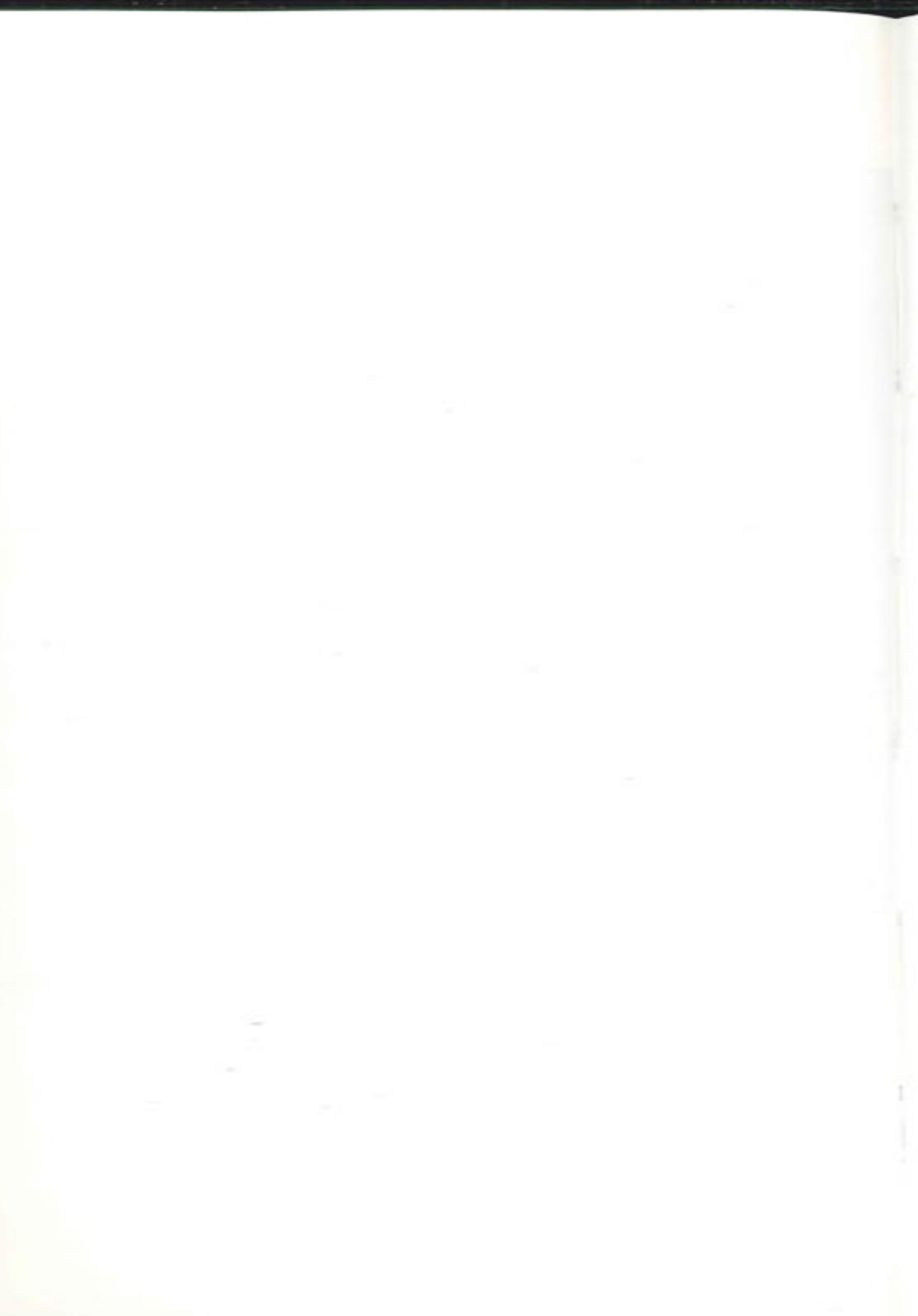


Tav. 9





Tav. 10





Тар. 11





Tab. 12



Finito di stampare
nel mese di febbraio 1992
dalla Litotipografia Alcione - Trento



L. 10.000
ISSN 1125-1121